THE GETTY CENTER LIBRARY

Why ask for the moon
when we have the stars?

AS

MÉMOIRES

DE LA

SOCIÉTÉ NATIONALE

DES ANTIQUAIRES

DE FRANCE

—

TOME CINQUANTE-TROISIÈME

SIXIÈME SÉRIE, TOME III

Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur.

MÉMOIRES

DE LA

SOCIÉTÉ NATIONALE

DES ANTIQUAIRES

DE FRANCE

SIXIÈME SÉRIE

TOME TROISIÈME

PARIS

C. KLINCKSIECK

LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ

11, RUE DE LILLE, 11

M DCCC XCIII

THE GETTY CENTER
LIBRARY

LES

NOTES POUR L'ENLUMINEUR

DANS

LES MANUSCRITS DU MOYEN AGE.

Par MM. Samuel Berger et Paul Durrieu, membres résidants.

Lu dans la séance du 8 mars 1893.

Une profonde obscurité enveloppe, d'une manière générale, tout ce qui touche à la personnalité des enlumineurs du moyen âge. Des centaines de miniaturistes se sont succédé, créant par leur pinceau, pour la postérité, une galerie d'une richesse incomparable, sans que leur nom ni aucune particularité de leur existence aient presque jamais laissé aucune trace. A peine possédons-nous quelques rares documents d'archives, bien insuffisants pour répondre à notre légitime désir de pénétrer dans l'intimité de ces artistes féconds, ingénieux et charmants.

Cependant, nous sommes peut-être moins pauvres que nous ne le croyons. Il existe des ressources, auxquelles on n'a pas encore suffisamment

songé jusqu'ici, qui, exploitées avec méthode, peuvent nous apporter des lumières toutes nouvelles. En somme, ce qui est surtout attachant dans l'homme adonné au culte d'une branche de l'art, ce n'est pas le côté bourgeois et terre-à-terre de la vie purement matérielle, c'est le côté intellectuel, ce sont les heures de labeur, c'est la production de l'œuvre où se révèlent son talent et ses facultés créatrices. Saisir l'artiste chez lui, dans son intimité, au milieu des siens, à travers les phases de son existence domestique, c'est bien sans doute ; c'est mieux encore de le surprendre penché sur sa tâche et de le suivre dans ses travaux. Quel intérêt ne prendrions-nous pas si, par quelque coup de baguette magique, nous pouvions nous trouver transportés dans un de ces ateliers, consacrés à l'exécution des livres enluminés, qui ont particulièrement fleuri en France du XIII^e^ au XV^e^ siècle ! si nous pouvions assister aux préparatifs de la décoration d'un volume, voir le chef du travail, copiste ou libraire, en conférence avec ses collaborateurs artistiques, l'entendre leur donner ses ordres, leur développer le programme qu'ils auront à remplir ! Or, ce rêve, jusqu'à un certain point, peut devenir réalisable. L'écho des instructions exprimées par les libraires du moyen âge aux miniaturistes s'est prolongé à travers les siècles. Il ne tient qu'à nous d'y prêter l'oreille.

En effet, à dater au moins du XIII^e^ siècle, le

chef d'atelier ne se bornait pas à donner aux miniaturistes chargés d'exécuter les images des prescriptions verbales. Pour éviter toute erreur, il prenait soin, fort souvent, de leur indiquer leur besogne par écrit, au moyen de petites notes mises sur le feuillet même de parchemin qu'ils devaient illustrer. Ces *notes pour l'enlumineur* étaient tracées, près de la place laissée vide pour recevoir des peintures, d'une écriture très légère et facilement effaçable; ou bien encore, on les plaçait dans la marge inférieure, tout à fait au ras du bord. Toutes, en principe, étaient destinées à disparaître, une fois le livre terminé. On les grattait; on les ponçait. Quant à celles qui étaient placées au bas des pages, elles devaient tomber sous le couteau du relieur.

Dans d'innombrables manuscrits, en inspectant attentivement les marges, on peut reconnaître des traces de notes de ce genre, ainsi enlevées après la fin du travail. Mais, par bonheur, il est arrivé que le grattage n'a pas été toujours poussé assez loin pour ne pas laisser la possibilité de lire encore la note, qu'à la reliure le bord inférieur du feuillet n'a pas été rogné d'assez près, ou même qu'on a totalement omis de procéder à cette suppression des indications devenues inutiles. Nous nous trouvons, par suite, avoir alors, à côté de l'œuvre du miniaturiste, le texte du programme d'après lequel cette œuvre a été exécutée. Quelquefois les notes pour l'enlumineur peuvent

prendre un caractère plus personnel. Par la langue dans laquelle elles sont écrites, elles nous renseignent sur la nationalité de l'enlumineur ; elles vont même jusqu'à nous donner son nom.

Cette question des notes pour l'enlumineur avait depuis longtemps déjà attiré l'attention des deux signataires du présent travail ; l'un s'en occupant à propos des manuscrits bibliques, l'autre, d'une manière plus générale, au point de vue de l'histoire de l'enluminure au moyen âge. Nous étant ainsi rencontrés sur le même terrain, il nous a paru à tous deux qu'il y aurait intérêt pour l'érudition à mettre en commun nos observations. De là, le mémoire qui va suivre, divisé en deux parties : la première, étudiant les notes pour l'enlumineur spécialement dans les manuscrits de la Bible ; la seconde, les mêmes notes dans tous les autres genres de volumes écrits à la main, textes littéraires, ouvrages d'histoire ou de science, livres liturgiques, etc.

Les exemples que nous donnerons ne sont qu'une faible partie de ceux que nous avons recueillis de part et d'autre. Ce choix suffira à montrer quelle source d'indications on peut trouver dans ces notules tracées sans prétention, condamnées par leurs auteurs mêmes à une disparition immédiate et que le hasard a sauvées pour nous par une heureuse fortune.

I.

Les notes pour l'enlumineur dans les manuscrits de la Bible.

L'histoire de l'art au moyen âge nous montre un singulier esprit de suite dans la manière d'enluminer la Bible. Pendant plusieurs siècles, les sujets des peintures qui accompagnent les divers livres bibliques restent les mêmes, et ces sujets sont presque toujours compris de la même façon et traités plus ou moins dans le même style. Il y a eu certainement, dans l'art de décorer la Bible, depuis les temps les plus anciens jusqu'à la veille de la Renaissance, une tradition presque continue et qui a été très lente à se modifier. Qui a vu une Bible du XIII^e^, du XIV^e^ ou du XV^e^ siècle les a vues presque toutes, et, dans cet art si constant avec lui-même, les différences seules valent la peine d'être relevées. Il en est de même des Bibles françaises, et la même continuité dans la tradition est la loi des principaux cycles de la peinture chrétienne, en particulier de l'Histoire de la Genèse, des Psaumes, de l'Histoire évangélique et de l'Apocalypse, et surtout des portraits des évangélistes, dont le type montre une si remarquable fixité. L'étude de la tradition dans l'art chrétien est une des plus attrayantes qui puissent se présenter à l'historien, et elle est presque sans limites. Un seul sujet nous préoccupe en ce moment, c'est

la manière dont cette tradition s'est communiquée aux artistes dans les trois derniers siècles du moyen âge.

Ne croyons pas que les documents, sur les rapports du libraire et du peintre, soient d'autant plus abondants que le livre que nous étudions a été plus souvent copié. C'est le contraire qu'il faudrait dire, car, lorsqu'une édition se faisait en fabrique et à grand nombre, il était inutile de tracer aux ouvriers leur devoir : les modèles abondaient, et le peintre avait, pour ainsi dire, la tradition dans ses doigts. C'est ainsi que nous n'avons conservé presque aucune note sur les marges de la Vulgate, dont la librairie parisienne, pour ne parler que d'elle, a mis au jour, depuis le commencement du règne de saint Louis, tant de milliers d'exemplaires. La Bible française au contraire était un article de grand luxe et dont on copiait rarement plusieurs exemplaires à la fois. C'est pourquoi les Bibles historiales du XIV^e^ et du XV^e^ siècle nous ont conservé la plus riche collection que l'on puisse désirer de notes pour l'enlumineur. L'ouvrier, soit écrivain, soit peintre ou décorateur, travaillait sans doute le plus souvent à domicile. Nous savons même qu'à Paris, au commencement du XIV^e^ siècle, on utilisait le travail d'un prisonnier pour la besogne de copier la Bible, et même la Bible française :

Anno milleno tricenteno duodeno, hoc opus transcriptum est a Roberto de Marchia clerico, Parisius in carcere

mancipato : a quo velit [eum] deliberare Deus, qui est retributor omnium bonorum[1].

Il faut recommander ce texte à ceux qui étudieront le régime intérieur des prisons et la question pénitentiaire au moyen âge[2].

Cinq ans plus tard, en 1317, la Bible de Robert de la Marche servait de modèle à un autre clerc, qui travaillait, lui, en liberté, à Jean de Papeleu, demeurant à Paris, dans la rue des Écrivains[3]. Il est probable que, pendant ces cinq ans, cette Bible était restée dans la boutique du libraire qui l'avait commandée. A côté des miniatures qui décorent plus ou moins bien la Bible du prisonnier, on lit encore[4] quelques-unes des notes

1. Musée Britannique, 1. A. XX. (S. Berger, *La Bible française au moyen âge,* 1884, p. 188).

2. Disons ici, à ce propos, que d'autres manuscrits que la Bible ont été aussi exécutés dans des conditions analogues. On peut, par exemple, mettre en regard de la souscription de Robert de la Marche cette note finale, déjà relevée par M. Delisle (*Le cabinet des manuscrits,* t. II, p. 389), qui termine le ms. français 1611 :

« Explicit le livre de Baudoyn, conte de Flandres, le VIIIe jour de mars, l'an mil IIIIc LXXIIII, fait par Gilet le Clerc, prisonnier, sans cuidié avoir mal pensé, ès prisons du roy nostre sire à Troyes. — Ce livre appartient à honnoré escuyer Yonnet d'Oraille, maistre d'ostel de monseigneur le gouverneur, lequel, à l'ayde de Dieu, me puisse delivrer de mes douleurs et moy faire changier air.

« Detur pro pena scriptori pulcra puella.

« Vostre humble prisonnier, natif de Vendeuvre : G. LE CLERC. — Memoire dudit pouvre prisonnier. »

3. Arsenal, 5059 (*Ibid.,* p. 188 et 283).

4. Fol. 36 v°, 166, etc.

par lesquelles l'entrepreneur dirigeait le travail du peintre. Celle qui précède le livre de Daniel est assez naïve : « Un saint en une fosse o (c'est-à-dire avec) deus lions et qui grate les testes as (?) lions. » Nous ne connaissons que deux manuscrits de la Bible latine qui aient conservé de semblables directions pour l'ouvrier, et l'un de ces deux manuscrits a été copié en Allemagne. L'autre est très probablement parisien. La chose est naturelle : plus nous remontons, en effet, moins les Bibles pouvant servir de modèles étaient nombreuses, et dans les premiers temps elles ne devaient pas rester longtemps à l'étalage du libraire. Le manuscrit Bibl. nat., lat. 11554 (de Séguier, puis de Saint-Germain), dont nous parlons, est le second volume d'une grande et belle Bible latine, écrite dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle et richement décorée. Voici, parmi les notes qui étaient tracées au crayon sur les marges, une partie de celles que l'on peut encore lire :

Ésaïe : Ysaie que on scie.

Jérémie : Jeremies li prophetes.

Lamentations : Jeremies qui pleure.

Baruch : Un home sean[t et .j.] prophetes escrivant.

Ézéchiel : Ezechiel sor l'ewae, qui vit en nue ardant [les .iiij.] ewangelistes en bestes.

Daniel : Daniel en la fosse à .vij. lions.

Osée : Un prophetes.

Abdias : Abdias qui done les prophetes à mangier en fosses en terre.

Jonas : Jonas que li pexons eng[oule].

Nahum : Naum prophete contre la cité...

Habacuc : Abacuh qui chose à Dieu.

Sophonie : Sophonie qui prophetit.

Aggée : Prophetes en estant. Le segnor Joh (lisez : Zorobabel) desous. Le prestre en mantel à grant barbe desous.

Zacharie : Zacharie qui voit .j. home en l'abre à ch[eval].

I. Machabées : Mathathias qui chastie ses .v. fiz.

Matthieu : Saint Mateus l'ewangeliste qui escrit.

Marc : Saint Jehan Baptiste qui tient l'agnel.

Luc : Zacharie le pere saint Jehan si com [il] encense l'autel et qu'il voit ve[nir u]ne calice sur l'autier (?) et li an[gles] li anunce la nati[vité] saint Jehan.

Romains : Saint Pol en char[tre] qui envoie par .j. messa[gier]...

Jacques : Saint J[aques] l'apostre.

I. Jean : Saint Jehan q[ui cuit] en l'uile.

Apocalypse : Saint Jehan qui escrit as .v[ij.] eglises.

Nous avons ici, en abrégé, le manuel de la décoration de la seconde moitié de la Bible suivant les traditions de la librairie parisienne. Pour la première partie de la Bible latine, nous ne connaissons qu'un seul exemple de notes pour l'enlumineur : il nous est donné par un manuscrit de date récente, mais copié en dehors de France; ces notes sont écrites en allemand :

Lévitique : *Da kumpt ain bischo*[*ve*] *unn lect fur uff* [*ain*] *altar, unn grift (?) ainen bokk uff dem hupt* (« Voici venir un évêque qui allume le feu sur un autel et qui saisit un bouc par la tête »).

II. Rois : *Da kumpt ain gewapeter von dem felt (?)*

zuo kunig David (« Voici un homme armé qui revient de la guerre auprès du roi David »).

I. Chroniques : *Obenn Adam Eva unn juden. Unden velt ain ku*[*nig*] *in seim swert* (« En haut, Adam, Ève et des juifs. En bas, un roi [Saül] se jette sur son épée »).

Le manuscrit de Reichenau (Karlsruhe, *augiensis* 27), auquel sont empruntées ces notes, est le premier volume d'une Bible datée de l'an 1435. Les deux volumes appartenaient, au XV^e^ siècle, à maître Johannes Spenlin. Ce serait une Bible comme il y en a tant, plus ou moins conforme à la tradition ordinaire des Bibles copiées sur celles de Paris, si elle ne se distinguait par de fort jolies peintures qui n'ont pas leur pendant dans les Bibles parisiennes. C'est ainsi que le livre de Tobie est précédé d'une charmante miniature qui représente Tobie et l'ange, son compagnon, en costume de pèlerins, avec des images saintes à leur chapeau. Les Allemands qui ont fait copier et enluminer cette Bible étaient loin du centre de la librairie. C'est ainsi qu'ils ont dû, pour diriger leurs ouvriers, leur prescrire leur tâche au moyen de notes qui sont heureusement arrivées jusqu'à nous.

Tout autrement riche est la moisson que nous fournissent les Bibles en langue française. Il serait possible, avec l'aide des notes pour l'enlumineur qui n'ont pas été effacées sur les marges de nos Bibles françaises, de tracer le programme de l'illustration traditionnelle de la Bible histo-

riale. Nous ne voudrions pas répéter ce qui a été dit ailleurs[1], c'est pourquoi nous nous bornerons à ajouter, aux nombreux exemples qui ont déjà été publiés, la copie de quelques notes prises sur les marges des Bibles françaises. En voici quelques-unes, écrites au crayon rouge en regard des miniatures du manuscrit 9001 et 9002 de la Bibliothèque royale de Bruxelles (XV^e^ siècle) :

Fol. 309 : .j. prophete assis qui pleure et .ij. hommes qui lui monstrent une cité abattue.

Petit Job : Plusieurs jeunes gens assis à table...

Job, ch. iv : .j. ancien homme qui parle à Job et lui monstre .j. lion mort (iv, 9 et 10).

Ch. vii : Job assis sur .j. fumier et sa femme de costé lui et .j. ancien homme qui lui monstre le ciel.

Ch. x : Job assis et tout nu et .j. ancien homme qui parle à lui.

Ch. xxix : Job qui est assis sur .j. fumier et .j. jeune homme qui [parle à] lui.

Judith : Une cité et devant une grant chevauchée de gens d'armes.

Histoire des Machabées : .j. evesque qui tue .j. chevalier deans .j. temple.

Ézéchiel : .j. prophete qui est assis sus une riviere et plusieurs pouvres gens autour de lui auxquelx il presche.

Daniel : Une main toute seule qui escript en .j. mur et .j. prophete qui le monstre (?) à .j. roy.

Psaume i : [.j. ro]y qui se siet et escript en .j. livre et gens qui le resgardent.

Psaume xxvi : .j. jeune roy qui est assis sus une chaiere

1. *La Bible française au moyen âge,* p. 287 et suiv.

et .j. prophete qui le oing en roy et plusieurs gens qui le resgardent.

Psaume lxviii : .j. prophete qui dort en son lit et .j. evesque qui est à l'uis [de .j.] esglise qui prent par la main plusieurs pouvres gens (v. 38).

Voici encore quelques notes du même genre :

Bruxelles, 9634 (manuscrit daté de 1355, autrefois relié aux armes de Hainaut et de Bavière) :

Joel : .j. pasteur giu de moutons et tient une croce en sa main et Nostre-Seigneur se moustre à lui par une nue.

Amos : Comme .j. viel homme est apuié dedens .j. lit et Nostre-Seigneur s'apert à lui en une nue.

Bibl. nat., fr. 15396 (xv^e siècle) :

Saint Jean : Comment li apostle annuncent le pueple de bien faire.

Bibl. nat., fr. 20066 (Raoul de Presles, fin du xv^e siècle) :

Daniel : Soit cy fait hystoire comment le roy fist mettre hors de la fournaise les trois enfans et l'ange qui estoit avecques eulx, tous sains et saulfs.

Les notes que nous trouvons dans le manuscrit Bibl. nat., fr. 161 (xiv^e siècle)[1] sont encore plus curieuses. Il est arrivé au rubriqueur un accident assez fréquent au moyen âge : ce calligraphe a pris les notes de la marge pour des projets de rubrique, et il les a copiées, de sa plus

1. Cette Bible historiale est signée de Gefroy Godion; elle est ornée de la bordure tricolore que l'on voit sur les plus beaux manuscrits, à partir du règne du roi Jean.

belle écriture, à l'encre rouge. Cette inadvertance nous a conservé les notes pour l'enlumineur, et nous sommes à même de les comparer avec les peintures elles-mêmes :

Juges : Uns anciens qui se retourne à une grant multitude de gent, et devant lui sera Dieu en une nue.

La même rubrique se lit auparavant, au milieu du livre de Josué (fol. 128 v°), mais cette fois la « multitude de gens » a été oubliée par le peintre.

I. Rois : Une yglise et un autel, et tres personnes dessus qui tiennent une beste diverse, et une fame à genoulz devant eulz (la bête est représentée comme un lion).

III. Rois : .j. roy couronné gisant en un lit et un autre assis en chaiere que .ij. evecques couronnent et un vallet derrier chascun evesque.

IV. Rois : Un char en air et un homme desus qui joint ses mains, et un homme desouz priant, ses mains contremont, et si a ou char .ij. chevaulz en costé l'un l'autre, et sur le char par derriere un voile estendu.

La peinture qui accompagne cette description représente (chose singulière) un tout autre sujet. Au lieu de l'assomption d'Élie, le peintre, indocile à ses instructions, a représenté la chute d'Achazia. De telles infidélités ne sont pas sans exemple, et on pourrait donner encore plus d'une preuve des libertés que le peintre se permettait à l'égard du canevas que lui fournissait l'entrepreneur. En voici un exemple, qui a déjà été cité[1] :

1. Manuscrit Ashburnham, Barrois 110, de la première moitié du XIVe siècle (*La Bible française*, p. 289).

Psaume lxviii : Un roi tout nu issant de terre, tendant ses mains vers le ciel et est en terre jusques au ventre.

Le libraire s'est trompé. D'après la tradition constante des manuscrits, la miniature du psaume lxviii doit représenter David, non en terre, mais dans la mer. C'est pourquoi le peintre, mieux avisé que son directeur, et connaissant mieux que lui les usages, a désobéi au libraire et a représenté David dans les eaux jusqu'à la ceinture.

On trouve parfois, dans les instructions pour l'enlumineur, d'assez curieuses corrections. Tel est le « repentir » que nous observons dans une note du manuscrit 1906, de Cheltenham[1]. Il s'agit de la miniature du livre de Ruth, que le libraire, avec sa négligence habituelle, a placée en tête du livre des Juges :

Un homme couchié dedenz un lit dormant, et y ait arbres autour, et une damoiselle en chemise qui se couche ou lit.

Le libraire a remarqué après coup que, d'après le récit biblique, Ruth ne s'est couchée que *a parte pedum*, au pied du lit de Booz. C'est pourquoi il a effacé les deux derniers mots et il les a remplacés par ceux-ci : « Aux piés du lit. »

Les notes pour l'enlumineur, dans les manus-

1. Bible de Pompadour, de 1368, avec bordure tricolore, signée de Colin Nouvel (*La Bible française*, p. 287). A la fin de cette Bible, nous trouvons le reçu du copiste : « Explicit Apocalipsis. S'a l'argent. »

crits de la Bible exécutés en France, sont presque sans exception en français[1]. Les seules notes en latin que nous ayons se lisent dans le manuscrit 9634 de Bruxelles, cité plus haut. Les peintres qui travaillaient à orner les manuscrits français n'étaient pourtant pas tous français eux-mêmes. Dans la célèbre Bible historiale du duc de Berry, Bibl. nat., fr. 159, au fol. 531, nous voyons, en tête de l'Apocalypse, une peinture à couleurs tendres où le jaune et le rose se rencontrent assez heureusement, comme sur les miniatures d'Allemagne et de Bohême ; elle représente saint Jean, en cheveux blonds; le type de la figure est allemand. Sur la banderole que l'évangéliste tient en ses mains on lit, non sans peine, mais avec certitude, ces mots que le peintre, comme pour les cacher, a écrits en caractères microscopiques : *Got allein eh[r]en sey der ist...* Ceci est la signature d'un artiste allemand travaillant pour le compte d'un libraire français et d'un grand prince du sang.

1. Les manuscrits de la Bible française où l'on peut trouver des notes pour l'enlumineur, en dehors de ceux qui ont été cités, sont les suivants : Mus. Brit., 19. D. II. (Bible du roi Jean, à bordure tricolore); 19. D. VI. (Psaumes, XV^e^ siècle — notes au crayon rouge. Le peintre paraît avoir signé : « Jo. M. »); Sainte-Geneviève, A. fol. 1 (Bible de Guillaume de la Baume, commencement du XIV^e^ siècle — notes au crayon rouge); A. fol. 2 (signé de Gefroi de Saint-Ligier, XIV^e^ siècle); Bibl. nat., fr. 152 (de 1347), et Mus. Brit., Lansdowne 1175 (Raoul de Presles, fin du XIV^e^ siècle); en tout, treize manuscrits.

II.

Les notes pour l'enlumineur dans les textes littéraires, les ouvrages d'histoire, de science, les livres liturgiques, etc.

Les notes pour l'enlumineur sont d'un usage au moins aussi fréquent dans les manuscrits autres que ceux qui renferment des textes bibliques. Elles paraissent avoir été surtout employées en France, au XIV^e^ siècle, et pour les copies de luxe des ouvrages littéraires ou historiques. Très souvent, il est vrai, elles ont disparu, comme c'était leur destinée. On ne peut plus constater que le souvenir de leur existence ancienne par la trace des grattages ou par les vestiges, au bas de la page, de la partie supérieure de certaines lettres en hauteur, comme les *l*, les *f*, qui s'élevaient au-dessus du niveau où le couteau du relieur a passé. Néanmoins, une ample moisson d'exemples peut encore être faite. Citons-en quelques-uns particulièrement remarquables par leur ancienneté, par leur date certaine ou par le développement de leurs détails.

Pour la fin du XIII^e^ siècle, nous en trouvons dans une copie de la traduction française de *Guillaume de Tyr*, manuscrit français 9081 de la Bibliothèque nationale. Elles ont servi à guider l'enlumineur dans l'exécution d'une série de lettres historiées, contenant généralement chacune

deux sujets superposés, qui ouvrent les vingt-deux livres de l'ouvrage :

Au III^e^ LIVRE : Ici assaut de crestiens et une peiriere qui giete à la tor. Desoz (dessous, c'est-à-dire dans le registre inférieur) une dame et .ij. de ses enfanz qui s'en cuidoit eschaper en une nef, et si com l'en les prent.

VIII^e^ LIV. : Ici, en ceste estoire[1], a .j. chastel de fust (bois) et crestiens dedanz, et, devant els, vieilles qui mostrent leur dos. Et desoz l'assaut.

XIIII^e^ LIV. : Ici, comment la contesse de Triple (Tripoli) chiet as piez le roi et li prie qu'il secore son seigneur. Après si com li cuens de Triple geue as tables et .j. chevaliers i vient qui le fiert parmi la teste d'une espée[2].

XVII^e^ LIV. : Ici, comment li empereres d'Alemaigne et li rois Looys de France assieent la cité de Domas. Desoz, comment Noradins, princes de Sarradins, se baigne toz nuz en l'eue par signe de victoire.

Ces notes sont tracées au ras du bord de la marge inférieure, en caractères posés, de la même main que le texte, avec des proportions seulement un peu plus petites pour les lettres.

Des notes analogues se retrouvent dans un *Eracles* du commencement du XIV^e^ siècle (Bibl. nat., ms. français 2825) qui a appartenu dans la suite à Jacques de la Marche, roi de Hongrie et

1. En cette histoire, c'est-à-dire en cette miniature.

2. Ici, comme partout ailleurs, l'enlumineur a exactement suivi les indications données. On voit, en conséquence, dans la partie supérieure de l'image, une dame suppliant aux pieds d'un roi, et, dans le bas, un seigneur assassiné pendant qu'il joue à la table d'une sorte de trictrac.

de Sicile, puis à l'infortuné Jacques d'Armagnac, duc de Nemours; mais ici elles sont inscrites d'une écriture cursive très fine, et mises sur les côtés des marges, à la hauteur des places réservées aux images :

Fol. 27 : Un hot (une ost, ou troupe de gens de guerre).

Fol. 35 v° : [B]atalle de cretiens et de [paie]ns en un bois.

Fol. 43 v° : Gens, un hot, qui regardent un chastel qui est sus une tres haute montagne.

Fol. 89 v° : Deus chevaliers qui se mariere à deus filles le roi de France.

Fol. 179 v° : Un evesques lié sus le soumet d'une tour et gens qui le regardoient.

Fol. 295 : Nef en mer qui est contrent une cha[ine] qui fet defance à une ville.

Parfois, il y a deux séries de notes, l'une s'appliquant aux rubriques qui doivent être placées dans le texte, en en-tête de chapitres, l'autre aux illustrations. Citons, à cet égard, un volume des Chroniques de France (Bibl. nat., ms. français 10132), qui offre cet intérêt de se présenter à nous avec une date et une origine certaines, ayant été copié à Paris en 1318 dans l'atelier d'un libraire connu, Thomas de Maubeuge, ainsi que l'indique le début du texte : « Ci commencent les croniques des roys de France... lesqueles Pierres Honnorez, du Nuefchastel en Normendie, fist escrire et ordener en la maniere que elles sont, selon l'ordenance des croniques de Saint-Denis, à mestre Thommas de Maubuege, demo-

rant en rue Nueve-Nostre-Dame de Paris, l'an de grace Nostre-Seingneur mil CCC et XVIII[1]. »

Les notes relatives aux rubriques ont été posées les premières, soit en bas, soit quelquefois en marge sur le côté. Elles sont de la même main que le texte du volume, et c'est encore le même individu qui en a ensuite recopié posément la teneur en rouge, à l'endroit voulu. Les notes pour l'enlumineur sont, au contraire, d'une écriture différente et toujours placées dans le bas des pages. Parfois le texte de la rubrique et l'indication pour l'enluminure se suivent sur la même ligne sans interruption ; et c'est alors que la différence des écritures est le plus sensible aux yeux. En somme, nous constatons ici l'intervention successive, dans la confection et l'ornementation du manuscrit, de trois individus : le copiste qui s'occupe également des rubriques ; celui que l'on peut appeler le directeur de l'illustration, différent du copiste, qui rédige les notes pour l'enlumineur ; enfin, cet enlumineur qui est venu remplir le programme tracé.

1. Le volume a appartenu dans la suite à Anne de Bueil, qui épousa, en 1428, Pierre d'Amboise. — Voir, sur ce manuscrit : L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits,* t. I, p. 15; t. II, p. 345, et t. III, p. 304.

Des dispositions analogues à celles suivies dans les *Chroniques de France* de 1318 avaient déjà été prises dans un *Livre du trésor* daté de 1310 (ms. français 1109 de la Bibl. nat.). Mais, dans ce manuscrit, les notes, et particulièrement celles qui s'adressent à l'enlumineur, sont devenues presque illisibles.

Les notes sont souvent assez développées :

Comment li rois Klm.[1] entre en l'eglise S.-Piere de Rome, et comment li papes asist asist (*sic*) le couronne empereal sour le chief, et il est à genous devant le pape (fol. 147).

Comment .j. roys est en biere et grant luminaire entour, et grant plenté de dames[2] et de chevalier et de clergié (fol. 252 v°).

Comment une dame gist d'enfant, et comment les fames qui avec li sont le recoivent entre lor bras (fol. 266 v°).

A un endroit (fol. 168 v°) le directeur de l'illustration a modifié ses instructions. Il avait d'abord écrit : « Comment Kallemagne est en Galisse à toutes ses os[3] contre Sarrazin et asaut une cité et... (le reste illisible). » Une partie de cette note a été barrée à l'encre, et le texte rectifié ainsi : « Comment Kallemagne est en son lit et voit en son dormant un grant chemin ou ciel qui s'en aloit en Espaingne et vers Gallice, » et c'est ce dernier sujet que le peintre a traité.

Cet usage des indications pour l'enlumineur a pénétré dans tous les genres de manuscrits. On le voit appliqué dans les ouvrages de science : témoins, à la Bibliothèque nationale, un Platearius, *Abrégé du traité des simples* (mss. français 1309 à 1312), où les notes donnent soit le nom de la plante à figurer, soit l'indication du sujet :

1. Karlemagne.

2. Notons en passant que l'enlumineur a manqué sur un point à ce programme, en oubliant les dames dans son image.

3. Avec toutes ses troupes.

« Ung homme qui pesse du poison (un pêcheur), » et un *Livre des propriétés des choses* (ms. français 22532). On en constate la présence dans les livres liturgiques. M. Delisle, par exemple, en a relevé plusieurs dans un pontifical romain qu'il soupçonne avoir été fait pour la chapelle de Benoît XIII (ms. latin 968 de la Bibl. nat.) :

Hic pingatur papa genuflexus. Hic ponatur una mulier genuflexa in habitu viduali, tenens paternostres in manibus. Ad pennellum pingatur stola; etc.[1].

De même, elles étaient aussi employées pour les livres d'heures[2]. Mais c'est principalement dans les ouvrages littéraires que les notes prennent une importance particulière. Dans certains cas, le chef d'atelier veut que les images répondent parfaitement au texte jusque dans les plus menus détails. Il indique alors à l'enlumineur des

1. L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits,* t. I, p. 491.

2. Dans cette catégorie de manuscrits, les notes pour l'enlumineur affectent, au xv^e^ siècle, une forme particulière. L'illustration des livres d'heures était alors soumise à des règles constantes. A chaque partie, par exemple à chaque heure canonique, correspondait toujours un même sujet. Il suffisait donc d'indiquer à l'enlumineur à quel endroit du livre se rapportait une image, pour que le choix de la composition à traiter se trouvât nettement précisé. C'est dans ce sens que sont rédigées les notes encore lisibles sur quelques livres d'heures dont l'exécution n'a pas été achevée : « Istoyre de la passion selon Sainct Jehan » (Bibl. nat., ms. latin 1160, fol. 9); — « Histoire à tierce, » « Histoire à vespres, » « Histoire de matines de mors » (Bibl. Mazarine, n° 473, fol. 92 v°, 108 et 164); etc.

particularités de costume. Il précise, par exemple, les armoiries qui doivent être blasonnées sur les écus et l'habit de guerre ou de tournoi des chevaliers. A cet égard, rien n'est plus caractéristique que les notes, d'une écriture cursive très fine, placées au bas des pages dans un exemplaire du *Roman de la Dame à la licorne*, du milieu du XIV^e^ siècle, ms. français 12562 de la Bibl. nat. :

Chi endroit faites une dame [tenant] .j. miroir, seant, et une licorne derriere li et .j. chevalier seant devant la dame, escrisant sur son genouil. Asiete li chevaliers sur une mote de terre. Et y ait plusieurs arbres et plusieurs oiselés sur les arbres, et une fontaine yssant de le mote de terre (fol. 1).

Faites une dame seant sur une mote de terre, tenant un miroir, et unne licorne en son giron, et .j. chevalier en ses dras[1], tout droit, parlant à la dame, qui se flecist vers la dame (fol. 2 v°).

Faites .j. chevalier, les iex bendés, seant sur .j. lion, et par derriere .ij. hommes qui batent ce chevalier de verges, et par devant .j. chevalier à blanques armes, son escut tout noir semé de poins blans, qui reskout ce chevalier qui siet sur le lyon et enmainne le chevalier et le lyon (fol. 17).

Faites .j. chevalier tout blanc, armet si comme devant[2], qui jouste contre plusieurs chevaliers issans d'un chastel ; et en y a l'un, à qui il jouste, à armes d'azur, et son escut une rose blanque (fol. 20).

Faites une roynne seant à table, et .iij. dames avoec li et .ij. compengnons mengans sur .j. bachin devant la

1. C'est-à-dire en habits de drap, et non en armure.
2. C'est-à-dire avec un écu noir semé de points blancs.

table, et tient li .j. un voirre à quoi il boit, et li autres tourne le teste en regardant la roynne (fol. 26 v°).

Faites encore .j. eschaffaudic u il [ait] plusieurs dames dessus, rewardant .j. tournoi de plusieurs chevaliers, et .j. chevalier tout blanc, armet si comme j'ai dit en plusieurs lieus, qui abat .j. autre de cop de lance et .j. lyon qui sieut ce blanc chevalier (fol. 45 v°).

Faites encore unne damoiselle seant sur .j. porc-espi, et plusieurs chevaliers armés à glaives devant li, et .ij. arbres en un lieu; et soit li premiers chevaliers armés d'unnes armes d'azur à .j. lyon d'or en son escu (fol. 48 v°).

En général, l'enlumineur suit exactement les indications : « Faites .ij. chevaliers, et faites l'un des chevaliers anciens; » — un des chevaliers a une barbe grise. « Faites .j. homme séant, en maniere d'un amirant; » — cet « amirant, » c'est-à-dire cet « émir, » est caractérisé par une forte barbe et une coiffure bizarre qui vise à être orientale. Cependant, quelquefois, il prend des libertés. « Faites .j. chevalier... en genous devant .j. grant sepulcre, et en une grant eglise. » Ce programme n'eût pas embarrassé un enlumineur du XV^e^ siècle. Mais l'artiste du XIV^e^ siècle a reculé devant la difficulté de représenter un intérieur d'édifice. Il s'est borné à placer au-dessus du sépulcre, se détachant sur le fond d'ornement de la miniature, une simple lampe suspendue, qui, à elle seule, symbolise l'église prescrite.

Des notes pour l'enlumineur aussi développées risquaient, en restant sans être effacées, de donner naissance dans la suite à une erreur du même

genre que celles signalées à propos des manuscrits bibliques. Qu'une nouvelle copie fût effectuée d'après le volume où elles se trouvaient, elles pouvaient être prises par un scribe mal avisé pour des indications de rubriques et être incorporées par lui dans le texte.

C'est ce qui est arrivé pour un exemplaire du *Mireoir du Monde* ou de la *Somme des Vices et des Vertus* (la *Somme le Roi*), par frère Laurent, « escript à Paris, l'an M CCC LXXIII [1373], la veille de l'Ascension Nostre-Segneur, » ms. français 14939 de la Bibl. nat. Dans ce manuscrit, en tête de chaque chapitre, est, en règle générale, une rubrique tracée en rouge, de la même main que le corps de l'ouvrage, pour donner le titre et le numéro d'ordre du chapitre. Mais à certains chapitres il y a une miniature ; et alors, au lieu du titre et du numéro ou avant eux, on trouve, placée en rubrique de la même manière, la teneur d'une note pour l'enlumineur qui vient certainement d'un exemplaire antérieur[1] :

1. En effet, les images qui correspondent le mieux à ces notes du ms. français 14939 ne sont pas celles de ce volume même, mais celles que l'on trouve dans des copies plus anciennes du même ouvrage, par exemple dans le ms. français 938, écrit en 1294. Ainsi les notes mentionnent des « noms » pour les figures allégoriques. On voit bien ces noms dans le ms. français 938, inscrits sur les cadres des miniatures, tandis qu'ils ont été omis dans le ms. fr. 14939.

Les notes pour l'enlumineur, transformées en rubriques dans le manuscrit de l'année 1373, ont passé textuellement,

Cy doit estre paint Prudence, Attemperance, Force et Justice. Prudence doit estre une dame qui siet en une chaiere et tient un livre ouvert et list à sez disciples qui sient à sez piez. Et Attemperance doit estre painte de costé en la part senestre, et doivent etre .ij. dames seans à une table mise de viandes ; l'une parle à l'autre par contenance de mains ; et dessouz la table a un povre à genouz qui prent un hanap à pié et boit. Force doit estre painte dessous, une damoisele, à destre, en estant, vestue d'un mantel; et a entre les .ij. mains un lyon en un compas raont en forme d'un platel[1]. Justice doit estre après, à senestre, en seant ; et tient en une main une espée, et en l'autre unez balances en semblance de peser (fol. 97).

Ci doit avoir .iiij. ymages. Li premier doit estre, par devers destre, une dame en estant qui a nom Humilité ; et doit tenir .j. aignel en un compas raont. Après, devant soi, doit avoir une tour à carniaux ; et en celle tour doit avoir un ymage qui chiet des carniax aval, qui a nom Orguel. Et, dessoubz Humilité, doit avoir une ymage qui est en un mantel, à genous devant l'autel humblement en orison. Et, dessous la tour, doit avoir un autel et un homme à genous et ne regarde mie l'autel, ainçois regarde l'ymage derriere soi, et la monstre au doit en semblance de moquerie. Ce sont les noms : Humilité, Orgeul, le Pecheur, Hypocrite (fol. 100 v°).

Cy doivent estre lez ymages de Sobrieté et de Gloutrenie

sauf la dernière, et à quelques distractions près de l'écrivain, un siècle plus tard, dans une nouvelle copie du même livre, exécutée en 1464 pour Isabeau d'Écosse, duchesse de Bretagne, ms. français 958 (voir : P. Paris, *Les Manuscrits françois de la bibliothèque du roi,* t. VII, p. 343, et comparer l'exemple qui est donné d'après ce manuscrit avec la première de nos citations).

1. C'est-à-dire un disque rond portant une figure de lion.

qui (*sic*). Et le riche au disner, et le ladre à la porte, et le riche qui demande la goute d'yaue[1]. Et dessus doit avoir une dame en estant sus un lyon qui tient un oisel et a nom Sobrieté. Et devant la dame doit avoir un homme en seant à une table, qui a nom Gloutrenie, et gete par la gueule. Et, dessoubz la dame, doit avoir un homme en seant qui taille son pain par mesure. Et, dessous Gloutrenie, doit avoir .j. homme et une fame seant à la table. Et fet la fame semblant de doner aumosne au ladre. Et l'omme deffant à son escuier qu'il ne le wist point, et le fet chacier hors; et li chien le chascent et li lechent les piés (fol. 153)[2].

Dans tous les exemples cités jusqu'ici, les notes pour l'enlumineur s'appliquent à la description du sujet à traiter. Il peut arriver qu'elles répondent à un autre ordre de préoccupations. Dans ce genre, la plus intéressante nous est fournie par le ms. français 823 de la Bibl. nat., le *Pèlerinage de la vie humaine*, achevé de copier le 29 avril 1393 par l'excellent calligraphe Oudin de Carvanay. A un endroit (fol. 18 v°), Oudin de Carvanay a voulu réserver une place blanche dans le texte; et,

1. Ce début fait double emploi avec ce qui suit. D'autre part, la première phrase s'arrête inachevée, et la seconde mentionne un détail : *le riche qui demande la goutte d'eau*, qui ne se trouve pas dans la miniature correspondante. Nous prenons ici sur le fait une copie inintelligente et trop servile d'une note où il y avait évidemment des repentirs de rédaction, comme nous en avons signalé des exemples.

2. Des notes analogues, copiées en place de rubriques, se trouvent encore aux fol. 86, 94 v°, 108, 112, 121 v° et 133 v° du manuscrit. — Cf., dans le ms. français 958, fol. 4, 6, 41, 44, 53 v°, 57, 60 v° et 66 v°.

comme celle-ci aurait pu paraître à l'enlumineur destinée à recevoir une image, il a averti celui-ci par cette note en marge : « Remiet, ne faites rien cy; car je y ferai une figure qui y doit estre[1]. »

Nous savons donc par là que l'enlumineur du manuscrit s'appelait Remiet. Et, en effet, dans plusieurs documents d'archives de la même époque, on retrouve ce Remiet ou Pierre Remiet, mentionné comme un miniaturiste en vogue, appelé notamment en 1396 à travailler pour le duc Louis d'Orléans, frère de Charles VI[2].

D'autres fois, à défaut du nom, les notes nous donnent une indication sur la nationalité de l'enlumineur. La bibliothèque de l'Arsenal possède un très bel exemplaire de la traduction française du *Décaméron* de Boccace provenant de la collection des ducs de Bourgogne (n° 5070). Cette copie a été exécutée à Grammont, en Belgique, par ce Guillebert de Metz auquel nous devons aussi une si précieuse description de Paris sous Charles VI. Parmi les nombreuses miniatures qui l'illustrent,

1. Cette note a été relevée par M. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits,* t. I, p. 37.

2. Ce même Remiet paraît aussi être l'auteur des illustrations d'un exemplaire du *Dit du tion,* passé de la collection Hamilton au Cabinet des estampes du Musée de Berlin, où l'on trouve également des vestiges des notes pour l'enlumineur. — Voir P. Durrieu, *Notes sur quelques manuscrits français ou d'origine française conservés dans des bibtiothèques d'Allemagne* (extrait de la *Bibl. de l'École des chartes,* année 1892), p. 12.

une partie sont marquées d'un caractère local très accentué. Leur apparence semble permettre à elle seule d'affirmer qu'elles doivent être l'œuvre d'un enlumineur purement flamand de naissance et d'éducation. Or, au bas de quelques-uns des feuillets portant les miniatures en question, les notes pour l'enlumineur ont échappé au grattage général opéré partout ailleurs ; et ces notes se trouvent être précisément rédigées en flamand[1], tandis qu'il n'y a pas un seul mot de cette langue dans le reste du manuscrit. Ainsi les notes pour l'enlumineur peuvent apporter leur secours à l'histoire de l'art. Elles viennent garantir l'exactitude d'inductions suggérées d'abord par l'examen critique du style des peintures[2].

Ce qui fait l'objet de notre étude ce sont, à proprement parler, ces notes ainsi mises à l'avance pour guider le miniaturiste dans son travail. En terminant, nous dirons encore un mot d'autres notes qui étaient, au contraire, inscrites après coup, mais qui se rapportent toujours à l'opération de l'enluminure du volume.

L'œuvre terminée, il restait à solder le salaire

1. Par exemple : .j. man enn .j. wijf, .j. man enn .j. wijf, staende neven .j. riviere (deux couples, l'un derrière l'autre, se promenant au bord d'une rivière), etc.

2. Une observation analogue peut être faite sur le ms. latin 3313 A. de la Bibl. nat. Dans ce volume, exécuté vers 1349 dans le midi de la France, tandis que le texte est en provençal, entremêlé de latin, les notes pour l'enlumineur sont rédigées en français du nord (langue d'oïl).

de l'artiste. En règle générale, l'enlumineur était payé à la tâche. Les miniatures et les grandes lettrines lui étaient comptées à la pièce, suivant un tarif convenu; les lettres moins importantes et les ornements de toute nature, — les « versets, » les « interlignaires, » les « paragraphes, » — à la douzaine ou à la centaine. Il y avait donc un décompte à faire en faveur de l'exécutant. Dans certains manuscrits, ce calcul ou l'indication des prix ont été portés par écrit sur le volume même, soit en cours d'exécution, par exemple au bout d'un cahier, soit tout à fait à la fin :

Une ystore (miniature) : x s[ous]. — v^{c}xliij lettres, le c[ent] vj s. : valant xxxij s. vj d. — cl entrelinares : xviij d. — Somme : xliiij s. (ms. latin 4040 de la Bibl. nat., fol. 140 v°).

Precium litterarum cum figuris : j grossus. — Precium litterarum sine figuris : xviij denarii. Precium litterarum que dicuntur champide : viij denarii pro pecia, etc.[1].

Quelquefois le décompte est complété par l'acquit du miniaturiste reconnaissant avoir reçu son dû :

Ego frater Sancius Gonterii habui pro illuminatura hujus libri a Johanne Reginaldi xvij florinos vij solidos[2].

Dans un autre manuscrit, au cours du volume :

iij^{c} et vj lettres et xxiij^{c} versés. — (*A côté, d'une écri-*

1. Pour ce dernier exemple et pour d'autres du même genre, tirés des mss. latins 968 et 5126 de la Bibl. nat., voir Delisle, *Le Cabinet des manuscrits,* t. I, p. 490-491.

2. Delisle, *loc. cit.,* d'après le ms. latin 968.

ture différente :) Je suis paiés de ce marché et ay receu noviau marché : xiij s. et vj d.[1].

Ici ce n'est plus seulement le chef d'atelier qui donne ses instructions. C'est un dialogue, en quelque sorte, dont l'écho nous arrive, entre ce chef d'atelier et l'enlumineur qu'il emploie.

1. Ms. latin 4040 de la Bibl. nat., fol. 164 v°.

LE CONGRÈS INTERNATIONAL

D'ANTHROPOLOGIE

ET D'ARCHÉOLOGIE PRÉHISTORIQUES

DE MOSCOU EN 1892.

Par M. le baron DE BAYE, membre résidant.

Lu dans la séance du 1er février 1893.

Je viens répondre à l'honneur que la Société des Antiquaires m'a fait en me chargeant de représenter la Compagnie à la XIe session du Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques tenu au mois d'août dernier à Moscou. Dans l'exposé succinct que je me propose de vous communiquer aujourd'hui, j'ai le désir de vous esquisser une vue d'ensemble et non la prétention de vous donner un rapport détaillé ; je me réserve d'en adresser un au Ministère de l'Instruction publique.

C'est en 1889, pendant la réunion de Paris, que l'idée de choisir Moscou comme siège de la réunion suivante a pris naissance et que la proposition de s'y rendre a été votée à l'unanimité. L'accueil fait par la Russie dès 1890 au projet conçu dans notre capitale et le grand nombre

d'adhésions données par les savants français assuraient à notre pays un rôle prépondérant dans ces assises scientifiques. Dans la séance du 31 juillet, votre délégué a exposé l'historique du Congrès et rendu un hommage solennel à la mémoire de M. de Quatrefages, qui en avait été l'instigateur.

Malheureusement, le choléra sévissait dans la Russie méridionale, et les nouvelles pessimistes, empruntées par la presse française aux journaux anglais et allemands, ont empêché un grand nombre de nos compatriotes de se rendre à l'invitation du Comité d'organisation. Nous ferons remarquer, en passant, que l'épidémie est venue seconder les vues de certaines gazettes allemandes, qui avaient prêché l'abstention. En somme, toutes ces circonstances ont nui au caractère international de la réunion. Les Français étaient au nombre de cinq, l'Allemagne était représentée seulement par le professeur Virchow et le docteur Grempler, l'Angleterre n'avait point envoyé de délégué. Nous avons remarqué quelques autres savants étrangers venus de Belgique, d'Italie, de Suisse, de Turquie et des provinces slaves de la Hongrie. Malgré l'état sanitaire des gouvernements méridionaux de l'Empire, les savants de la Russie d'Europe sont venus nombreux et la Russie d'Asie avait envoyé non seulement des savants, mais aussi d'importantes collections.

S. A. I. le grand-duc Serge, en sa qualité de frère de l'empereur et comme gouverneur de Moscou, avait daigné accepter le titre de protecteur. Les plus savants moscovites et, à leur tête, le professeur Bogdanow, comme anthropologue, et la comtesse Ouvaroff, comme archéologue, avaient, pour donner un grand relief et une grande importance au Congrès, mis au service de cette œuvre leur science éclairée et leur amour-propre national. A la séance d'inauguration, il a été distribué un volume contenant des rapports sur les principaux sujets inscrits au programme. Cette heureuse innovation mérite d'être signalée. Enfin, rien n'a été négligé par le Comité d'organisation pour que la session de Moscou brillât d'un aussi grand éclat que les précédentes.

Le discours du professeur Virchow, prononcé un des premiers, doit être mentionné, car il reflète une très heureuse évolution opérée dans ses doctrines[1]. L'autorité de ce savant donne une haute signification à telle déclaration sortie de sa bouche lorsqu'il affirme la tendance nouvelle de la science à s'appuyer plutôt sur l'archéologie que sur l'anthropologie dans les recherches concernant l'origine de l'homme et sa préhistoire. Le jugement suivant n'est pas moins important à rapporter : les théories de Carl Vogt sur les analogies

1. Prof. Virchow, *les Changements dans les problèmes scientifiques du Congrès international d'archéologie et d'anthropologie préhistoriques.*

entre les singes anthropomorphes et les idiots microcéphales[1] ont été reconnues erronées, et, malgré l'uniformité des lois physiologiques et pathologiques qui règlent la vie des animaux et des hommes, on peut assurer qu'il existe entre eux une ligne de démarcation absolue. C'est l'hérédité qui transmet aux enfants les qualités des parents. Jamais un homme n'a pu provenir d'un singe ni un singe d'un homme.

Ensuite, M. Virchow a rappelé que la majorité des savants, dont le nom a illustré les Congrès passés, étaient des archéologues et il a engagé à suivre la tradition de ces maîtres. Le discours de M. Virchow marque la nouvelle orientation de l'école allemande dont il est le chef.

Bien que la cause de l'archéologie ait été si éloquemment plaidée par un célèbre anthropologue, on a fait au Congrès de Moscou beaucoup d'anthropométrie et d'anthropologie. Auditeur attentif des nombreuses communications et discussions sur les questions relevant de ces deux sciences, j'ai constaté que des travaux remarquables de statistique avaient été faits par les savants russes dans le but d'étudier les populations anciennes et modernes, réparties sur divers points géographiques de l'empire. Mais, lorsqu'il s'agit de s'entendre, entre savants de différents pays, sur des classifications générales, l'accord semble loin

1. C. Vogt, *Mémoire sur les microcéphales*. Genève, 1867.

d'être établi. Non seulement les procédés d'étude varient selon les contrées, mais les théories varient selon les hommes. Après avoir entendu MM. Sergi et Kolmann et d'autres anthropologistes, on se demande si la science qu'ils cultivent est assez avancée pour rendre dès maintenant des services à l'archéologie.

Au Congrès de Moscou, l'anthropologie a rempli plus de séances que dans les sessions précédentes où elle n'avait joué qu'un rôle secondaire.

Passons aux principales questions archéologiques qui ont fixé l'attention. L'âge de pierre est très abondamment représenté dans la Russie d'Europe. Mais on commettrait une grande erreur en appliquant aux gisements qui ont fourni des objets préhistoriques les classifications proposées, sinon adoptées, en Occident. Il est évident, en outre, que les différences les plus tranchées s'observent dans les industries primitives du vaste empire russe. L'âge de pierre n'est pas synchronique et se manifeste différemment dans les gouvernements du nord et du sud, de l'est et de l'ouest.

A l'époque de la plus puissante extension glaciaire, la majeure partie de la Russie d'Europe présentait l'aspect d'un désert de glace. Dans la phase suivante, nous constatons l'homme habitant d'abord la Russie méridionale et orientale et s'avançant graduellement vers le nord et le nord-ouest, à mesure que le glacier se retirait. Mais

l'homme n'arriva en Finlande et dans la région Baltique qu'après la cessation des phénomènes glaciaires et la disparition du mammouth ; il possédait alors une civilisation relativement avancée, il polissait ses haches de pierre, fabriquait la poterie et domestiquait certains animaux. Les instruments de l'âge de la pierre, recueillis dans le nord de la Russie d'Europe, ne sont généralement pas aussi anciens qu'on pourrait le supposer, et les formes qui caractérisent nos gisements quaternaires de l'Occident ne s'y rencontrent pas. Plusieurs localités ont donné les produits d'une industrie qui n'est pas tout à fait celle que nous appelons néolithique, parce que les instruments en pierre polie y font défaut ; cette époque, néanmoins, est postérieure à nos gisements paléolithiques occidentaux. Cette industrie représenterait en Russie une période particulière parallèle à celle des Kjœkkenmœddings de Scandinavie. Je citerai seulement les gisements de Bologoë[1], étudiés par le prince Poutjatine, et de Kolomczi, explorés par M. Peredolsky[2].

Si les plus anciennes formes des instruments en pierre de notre Occident n'ont pas été constatées dans la Russie d'Europe, les récentes décou-

1. Prince P. Poutjatine, *Note sur la station de Bologoë,* p. 220. Congrès international de Paris, 1889.

2. Peredolsky, *les Vestiges de l'âge de la pierre dans le gouvernement de Novgorod.* Congrès de Moscou. Séance du 19 août 1892.

vertes de la Sibérie nous les montrent dans les régions arrosées par l'Iénisseï[1]. Je veux parler des remarquables découvertes soumises par M. Savenkov à l'appréciation des membres du Congrès. Il a présenté des objets en pierre, armes ou instruments, taillés en pointe d'un seul côté et rappelant ceux recueillis en France dans le gisement du Moustier (Dordogne). Comme ceux-ci, ils étaient associés à des restes d'une faune très ancienne. Il a trouvé aussi des ossements sculptés, et représentant des animaux fort bien exécutés. Deux de ces sculptures ressemblent singulièrement aux œuvres exhumées de nos cavernes du midi de la France. Je me réserve de décrire plus longuement ces précieuses trouvailles qui constituent un événement scientifique de la plus haute importance ; c'est le fait le plus saillant qui ait été signalé au Congrès : jusqu'à ce jour le quaternaire asiatique était inconnu.

Pour la Russie d'Europe, nous constatons donc un âge de pierre, qui se manifeste avec des nuances variées, à des époques bien distantes, dans le nord et dans le midi, mais qui révèle toujours une civilisation différente de celle de nos plus anciens gisements occidentaux.

L'étude des kourganes, autrement dit des tumulus, préoccupe les archéologues russes pour

1. M. Savenkov, *De l'époque paléolithique dans les environs de Krasnoïarsk, gouvernement de l'Iénisseï.* Krasnoïarsk, 1892. (En russe.)

des motifs multiples, car ces monuments funéraires se trouvent un peu partout et appartiennent à des époques et à des peuples divers. La place manque ici pour résumer les remarquables communications de MM. le comte Bobrinskoy et Sisow[1] sur les classifications des kourganes. Une nombreuse série de modèles, représentant, à une échelle réduite, les principales variétés de ces tombeaux, a servi de démonstration aux orateurs.

Votre délégué a fait connaître les monolithes primitifs, sculptés en forme humaine, découverts récemment dans le département de l'Aveyron[2]. Après avoir rapproché ces figurations anthropomorphes des reliefs constatés dans les grottes artificielles de la Champagne et dans plusieurs monuments mégalithiques (allées-couvertes) du nord-ouest et du midi de la France, il a fait ressortir la différence de ces essais grossiers d'un art de convention avec les œuvres plus anciennes des habitants des cavernes. Ici les êtres animés, tels qu'ils se présentent aux regards, ont été rendus avec une vérité surprenante. Votre délégué a établi une comparaison entre ces dernières sculptures, attribuées aux troglodytes occidentaux, et les représentations d'animaux apportées de Sibérie par M. Savenkov.

Le baron de Loë a parlé de la non-existence d'un âge du bronze en Belgique et dans le nord

1. Séance du 17 août 1892.
2. Séance du 14 août 1892.

de la France[1]. Les rares objets qui pourraient être considérés comme des témoignages de cette industrie doivent être, selon lui, considérés comme des importations.

Mais retournons en Sibérie : l'existence d'un âge du bronze, qui aurait probablement duré pendant les premiers siècles de notre ère, n'est pas douteuse dans ce pays. Les superbes publications de la Commission impériale d'archéologie de Saint-Pétersbourg en font foi. L'exposition organisée à Moscou pendant le Congrès comprenait de nombreuses séries de bronzes sibériens des musées de Minoussinsk, de Tomsk et des collections Savenkov, Elenev et Stowtzov. La majorité des objets présente des formes particulières et locales. Les poignards et les courtes épées sont d'un seul morceau ; la poignée ainsi que la lame ont été fondues ensemble. Les milieux d'où proviennent tous ces bronzes n'ont pas encore été déterminés et l'époque relative à laquelle peuvent appartenir les antiquités sibériennes demeure incertaine. De tels documents posent de nombreux problèmes. Ces nouveautés dans l'archéologie nous transportent en pays inconnu.

Le comte Bobrinskoy, par le contenu de ses riches vitrines et par ses savantes communications, a clairement démontré la succession de civilisations différentes dans la Petite-Russie[2].

1. Séance du 13 août 1892.
2. *Antiquités de la Petite-Russie* (Collection du comte Alexis

L'âge de pierre y a laissé des témoins ressemblant généralement aux produits néolithiques que nous retrouvons en Occident, sauf les poignards en silex dont la lame est recourbée. Les sépultures de cette époque sont pratiquées sous des kourganes. Il est intéressant de mentionner dans les tombeaux de ce temps la présence d'ossements teints en rouge. Je ne pense pas avec le comte Bobrinskoy que les morts aient été enduits d'une couche épaisse de couleur rouge et qu'après la décomposition et la consomption des matières organiques cette couleur se soit attachée aux squelettes. Il me semble plus vraisemblable de supposer que les cadavres aient été d'abord décharnés, et que les ossements, mis à nu par cette coutume funéraire, furent recouverts de couleur rouge.

L'existence d'un âge du bronze dans cette contrée demeure problématique. Mais l'époque dite scythique est celle qui a livré au président de la commission impériale d'archéologie le plus de richesses dans ses persévérantes explorations des gouvernements de Kiev et de Poltava. Sous la dénomination assez large d'époque scythique, on comprend la période de l'influence de l'art grec

Bobrinskoy). — *Catalogue de l'Exposition archéologique de Moscou;* Saint-Pétersbourg, 1892. — Du même auteur : *Kourganes et trouvailles archéologiques accidentelles près de Smela* (Journal de fouilles exécutées pendant cinq ans par le comte Alexis Bobrinskoy); Saint-Pétersbourg, 1887. (En russe.)

en Petite-Russie. Le début de cette période date environ de 500 années avant J.-C., c'est-à-dire à peu près du temps mentionné par Hérodote parlant des Scythes. Cette période aurait pris fin vers le Ier ou le IIe siècle de l'ère chrétienne. Les vases prouvent les nombreux rapports qui existaient alors entre les colonies helléniques du Pont-Euxin et les habitants de la Petite-Russie. Les parures sont d'une grande richesse. L'or employé en fines plaquettes ou en fils légers servait à orner les vêtements. Les anciens habitants des steppes voisines du Dnieper possédaient aussi de la vaisselle, des bagues, des boucles d'oreilles en argent, ils affectionnaient les objets en ivoire et en ambre. Les femmes possédaient des miroirs, des épingles, des aiguilles et connaissaient l'usage du fard. Les guerriers étaient armés de grandes épées en fer, d'arcs en bois, de longues flèches terminées par des pointes généralement en bronze. Les figurations zoomorphiques de tous ces objets en os, en or ou en bronze représentent des types que nous retrouvons fréquemment plus ou moins altérés dans la bijouterie des sépultures occidentales des Wisigoths, des Burgondes, des Francks, des Longobards[1]. Il faudrait bien des pages pour décrire, comme elle le mérite, la remarquable collection du comte Bobrinskoy.

1. En voici un exemple : ce bronze, donné par M. Bobrinskoy, est orné de têtes d'oiseau à bec crochu (voy. page suivante).

BRONZE.

Kourgane scythe (Gouvernement de Kiev).
Collection Bobrinskoy.

Mme la comtesse Ouvaroff avait exposé à l'occasion du Congrès les produits de ses récentes explorations, dirigées sur le versant septentrional de la grande chaîne du Caucase, dans une région occupée actuellement par les Ossètes. Le résultat de ses recherches dans la vallée de l'Ouroukh est d'autant plus précieux qu'il fournit à l'archéologie des données inédites, qu'il fait connaître de nouvelles localités, des civilisations, des modes de sépultures, des mobiliers funéraires variés, en un mot tout un ensemble digne du plus haut intérêt.

Les archéologues devraient tenir compte surtout des découvertes opérées scientifiquement comme celles-ci. Le Caucase est une mine abondante qui a enrichi les principaux musées de l'Europe. Mais ce pays est vaste et il est impossible de tirer des déductions scientifiques à l'aide de matériaux archéologiques que l'on donne simplement comme venant du Caucase, sans préciser la région. Le pays qui s'étend entre la mer Noire et la mer Caspienne est loin d'être exploré dans toute son étendue; la découverte de chaque nécropole amène toujours de nouvelles surprises. La variété des données archéologiques fournies par le Caucase s'explique par la diversité des populations qui l'ont peuplé et le nombre prodigieux des sépultures d'époques diverses qui s'y trouvent. La plus grande prudence doit donc présider aux études et écarter les théories prématurées. La question archéologique du Caucase est complexe.

La vallée de l'Ouroukh contient de nombreuses et de riches sépultures. La comtesse Ouvaroff a exploré, sur la rive droite du torrent, les sépultures de Zadalisk, et, sur la rive gauche, celles de Lizgor, Donifars et Koumboulta; plus loin, vers les sources de la rivière, se rencontre la nécropole de Routkha. Nous indiquerons sommairement les caractères qui singularisent quelques-uns des groupes explorés.

Zadalisk a donné des tombeaux de trois types :

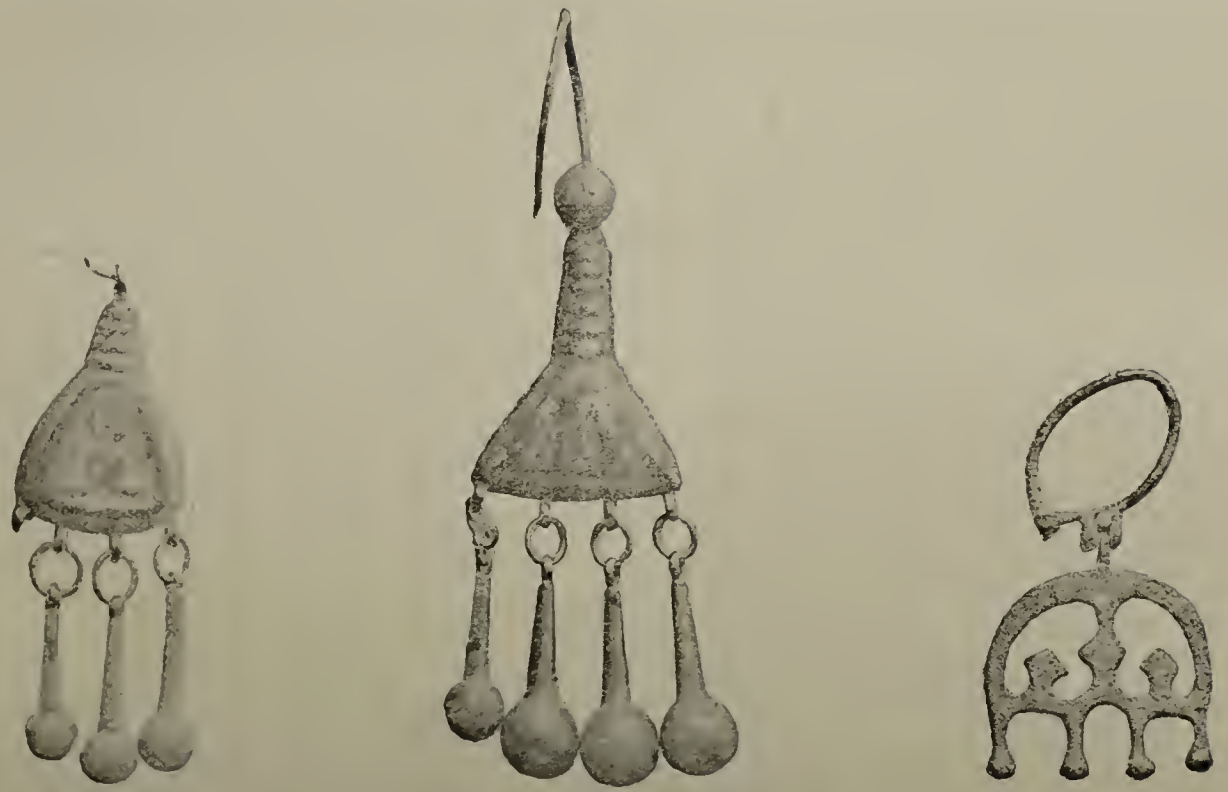
1° Squelettes étendus sur le dos, dans des tombes formées de dalles en calcaire, vases grossiers en argile représentant des animaux caractérisés par une trompe allongée et d'énormes yeux. Les mêmes vases se retrouvent aux environs de Taschkent. Les miroirs en bronze appartiennent au type de Komounta, les fibules de petite dimension sont en forme d'arbalètes.

2° Tombeaux ovales caractérisés par des débris de poutres et de planches.

3° Chambres funéraires creusées dans le sol et recouvertes de dalles en grès, non taillées, disposées en voûte. Une ouverture latérale servait d'entrée.

Ces deux dernières catégories ont donné différents modes de sépultures, mais l'une et l'autre contenaient un assez grand nombre de parures rappelant les bijoux auxquels j'ai proposé de donner le nom de gothiques. Ceux qui se rencontrent dans la Russie méridionale semblent contemporains du séjour que les Goths y firent et sont répartis dans les territoires qu'ils habitèrent[1]. Ceux de Roumanie, de Hongrie et d'Autriche se retrouvent dans des gisements contemporains de l'occupation des Wisigoths, des Gépides et des Ostrogoths. Enfin, plus à l'Occident, une industrie similaire caractérise les sépultures des Bar-

1. Baron de Baye, *la Bijouterie des Goths en Russie*. Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. LI, 1892.



BOUCLES D'OREILLES EN ARGENT.

Lizgor (Caucase). Fouilles de M^me^ la comtesse Ouvaroff.

BOUCLES D'OREILLES EN OR ET EN ARGENT ET ORNEMENT DE TEMPE EN OR.

Makhtchesk (Caucase). Fouilles de M^me^ la comtesse Ouvaroff.

bares qui ont envahi et se sont partagé les anciennes provinces de l'empire romain. Les bijoux de Zadalisk rappellent ceux de la nécropole de Routkha, dont les produits sont du même style, mais plus riches. La présence de ce style au Caucase n'a pas encore été expliquée.

Sur la rive gauche de l'Ouroukh nous avons signalé Lizgor. Les sépultures fouillées dans cette localité ont fourni des objets dont le caractère n'est pas très ancien, puisqu'il existe encore dans les parures portées de nos jours par les habitants des montagnes. Je signalerai les boucles d'oreilles et les boutons en forme de tête de clou qui peuvent servir de prototypes aux boucles d'oreilles et aux boutons d'origine russe. Les vases de Lizgor sont, pour la plupart, vernissés et récents d'apparence.

Nous devons maintenant mentionner les sépultures de Makhtchesk, situées sur une hauteur dominant la rive gauche de l'Aïgomi-don, affluent de l'Ouroukh. Cette contrée aurait, selon la tradition, appartenu à un émigré de la ville de Madjar, le Hun Badila, de la maison des Abissalov. Les habitants et les maîtres actuels de la vallée prétendent être les descendants de cette race. Cette tradition concorde, jusqu'à un certain point, avec les données historiques. En effet, vers la fin du IV^e^ siècle de notre ère, les Huns, ainsi que l'indique Ammien Marcellin, envahirent

le pays occupé par les Alains, au nord du Caucase, chaîne de montagnes auprès de laquelle Procope nous montre les Huns et d'autres peuples hunniques.

La nécropole de Makhtchesk a, sans doute, servi pendant plusieurs siècles. Ceci expliquerait la variété des objets funéraires dans les diverses tombes. Les plus intéressantes offrent les vestiges d'une population asiatique aux vêtements scintillants de paillettes d'or. Ces sépultures se composent de cistes en pierre renfermant chacune un squelette étendu sur le dos, sans terre pour le recouvrir. Lorsqu'on soulevait la dalle supérieure du sépulcre, M^me^ Ouvaroff avait sous les yeux un spectacle frappant, détruit en quelques minutes par le contact de l'air. Les cadavres desséchés se présentaient aux regards, revêtus de plusieurs vêtements à longs pans, souvent en tissu de soie. Leur poitrine resplendissait de broderie d'or ou d'argent ; ce costume était ajusté par des agrafes, des boutons métalliques et des ceintures en cuir ou en soie. Leur tête était coiffée de petits bonnets de laine, ornés de plaques découpées en or, et de croissants en bronze. Près des oreilles se trouvaient des anneaux ornés ; pour certaines personnes, ce sont des parures qui pendaient sur les tempes. Leurs jambes étaient chaussées de hautes bottes brodées. Un poignard, des couteaux, des pierres à aiguiser, des vases en verre,

de fabrication orientale, avaient souvent été déposés à côté du corps. Ces vases, sur lesquels l'or s'allie aux bleus les plus intenses ou au blanc le plus pur, sont des œuvres d'art tout à fait remarquables et peuvent être considérés comme des importations asiatiques. Les boucles d'oreilles sont ornées de globules en or ou en argent soufflé de grosseurs variées et artistiquement groupés. Elles ont tout particulièrement fixé notre attention, car elles rappellent celles de Kunagota, d'Ozora et de Szent-Endrei en Hongrie[1]. Ces dernières paraissent contemporaines du séjour des Avares dans le pays d'où elles proviennent. Celles du Caucase (Makhtchesk) sont données par Mme Ouvaroff comme datant de l'époque de la domination arabe, c'est-à-dire du VIe au VIIIe siècle après J.-C. Dans tous les cas, cette analogie de parures caractéristiques, constatées jusqu'à ce jour seulement en Hongrie et au Caucase, est bien intéressante.

A côté des importantes collections de Mme la comtesse Ouvaroff, du comte Bobrinskoy et de tant d'autres que nous ne pouvons mentionner,

1. Baron de Baye, *l'Art barbare en Hongrie* (Congrès de Bruxelles, 1891), p. 13. — *Rapport sur une mission archéologique en Autriche-Hongrie,* p. 17; Paris, 1892. — Les découvertes de Kunagota, d'Ozora et de Szent-Endrei étaient accompagnées de monnaies d'or de Justin (565-578), de Phocas (602-610) et de Constantin Pogonat (668-685).

se trouvait celle du professeur Samokvasof. Le catalogue de celle-ci a été dressé et je suis chargé d'en offrir un exemplaire à notre Compagnie[1]. Ces antiquités, recueillies sur différents points de la Russie, sont classées par leur possesseur en quatre époques : 1° Époque cimmérienne (âge de la pierre et du bronze) ; 2° Époque scythe ou sarmate ; 3° Époque slave ; 4° Époque des Polovetz et des Tartares. Cet essai de groupement est intéressant à connaître. Il nous semble cependant que la Russie couvre une trop grande surface du globe pour appliquer une seule classification aux antiquités qui se trouvent réparties sur les points extrêmes de son immense territoire. Cette observation n'est pas seulement applicable à l'âge de pierre, mais encore aux temps qui l'ont suivi.

Profitant des précédents créés dans les autres sessions[2] où les questions relatives aux invasions des premiers siècles de notre ère ont été abordées, votre délégué a fait au Congrès de Moscou une communication sur l'origine orientale de l'orfèvrerie cloisonnée et son importation en Occi-

1. Prof. Samokvasof, *les Bases de la classification chronologique et le Catalogue de la collection des antiquités du prof. D. Samokvasof.* (En russe.)

2. A Budapest (1876) et à Lisbonne (1880) : Henszlmann, *Étude sur l'art gothique ;* — de Baye, *les Instruments en pierre à l'époque des métaux ;* — G. Millescamps, *Sur les silex taillés et emmanchés de l'époque mérovingienne.*

dent par les Goths[1]. Les conclusions de cette étude ont provoqué d'intéressantes remarques de la part du comte Bobrinskoy. Il a reconnu avec les auteurs des *Rouskia Drevnosti*[2] qu'une nouvelle orientation devait être donnée à l'étude des populations barbares qui, après avoir séjourné au nord du Palus-Méotide, inondèrent l'Occident. Ces archéologues admettent avec nous que la Russie méridionale doit fournir à l'Europe la genèse et l'histoire d'un art qui a précédé chez nous celui du moyen âge.

Mais, avant de terminer cette esquisse d'un Congrès consacré à l'archéologie préhistorique, nous devons faire remarquer qu'elle s'étend en Russie à des époques très récentes. Par exemple, on discute pour savoir si c'est aux Finnois ou aux Slaves qu'il faut attribuer une nécropole composée de kourganes, explorée par M. Viscovatow[3], en Esthonie, et rapportée au XI^e^ ou XII^e^ siècle de notre ère. Parmi les nécropoles du Caucase et parmi les plus récentes, combien en est-il que l'on puisse dater et assigner sûrement à un peuple ? Comme on le voit, le domaine de la préhistoire s'étend, pour le sud comme pour le nord de la Russie, à des temps contemporains de nos époques historiques.

1. Séance du 20 août 1892.
2. MM. Kondakoff et de Tolstoï.
3. Séance du 20 août 1892.

Nous ne saurions assez répéter quel profit les archéologues français trouveront dans l'étude des antiquités de l'Europe orientale. L'accueil qui leur est toujours fait par leurs confrères de Russie les engagera à s'intéresser et à suivre attentivement le grand mouvement scientifique qui s'opère dans ce vaste empire. Votre délégué a bénéficié de la sympathie que votre Compagnie a conquise auprès des savants russes et il en exprime ici sa vive reconnaissance.

NOTE

SUR

QUELQUES LÉCYTHES BLANCS

D'ÉRÉTRIE.

Par M. le vicomte de Caix de Saint-Aymour, associé correspondant national.

Lu dans la séance du 21 décembre 1892.

I.

Les fouilles entreprises depuis peu de temps à Érétrie, une des principales villes de l'Eubée, ont modifié les classifications admises, il y a quelques années encore, en ce qui concerne les vases funéraires grecs.

On croyait alors que le type le plus parfait de ces vases, les lécythes blancs attiques[1], occupait

1. Ces vases sont assez rares dans nos Musées d'Europe, en dehors de celui d'Athènes qui en possède plus de quatre cents, à peu près les deux tiers de la série aujourd'hui connue. (Voir Edm. Pottier, *Étude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires*. Paris, 1883, in-8°.) — Je saisis cette occasion pour remercier ici M. Pottier et notre confrère M. A. Blanchet de l'empressement gracieux qu'ils ont bien voulu mettre à me communiquer les vases du Louvre et ceux du Cabinet de France qui pouvaient m'intéresser.

une place tout à fait distincte dans l'art industriel des Hellènes. Les produits de la céramique ancienne qui s'en rapprochaient le plus étaient les vases appelés très improprement « vases de Locres, » puisqu'on les trouve répandus dans tout le monde grec; mais ces vases à figures noires sur fond jaunâtre étaient absolument différents des lécythes blancs, tant par leur technique que par leur dessin beaucoup plus archaïque[1]. A peine quelques-uns montraient-ils, à côté de personnages peints à l'ancienne manière, c'est-à-dire à la silhouette couverte d'une teinte noire opaque relevée de lignes plus claires, quelques figures dessinées seulement au trait, et voyait-on dans ces vases la transition entre les lécythes d'ancien style et les lécythes blancs attiques[2]. Il n'en existait pas moins, pour ainsi dire, un véritable hiatus sur ce point dans l'art industriel des Hellènes, et c'est cet hiatus que les fouilles d'Érétrie semblent devoir supprimer.

1. Pour les vases de Locres, voir notamment Rayet et Collignon, *Histoire de la céramique grecque...* (Paris, 1888), p. 216.

2. Je citerai seulement ici un vase du Louvre (Céramique grecque trouvée en Grèce, E, n° 31) représentant Hercule étouffant le lion de Némée, dans lequel Hercule est seulement dessiné au trait, sauf les cheveux et la barbe, tandis que le lion, la massue du héros, placée derrière lui, ses vêtements et son glaive, suspendus à un arbre au-dessus des combattants, sont recouverts, à la mode archaïque, d'une peinture noire opaque, relevée de traits à la pointe. M. E. Pottier cite également (*Gazette archéologique,* 1885, p. 284

On trouve en effet, dans les nécropoles de cette ville, à la fois de vrais lécythes blancs attiques et d'autres vases de la même forme qui nous présentent des caractères particuliers, intermédiaires entre ceux des « vases de Locres » et ceux des magnifiques échantillons que nous ont laissés les céramistes athéniens du commencement du Ve et de la fin du IVe siècle avant Jésus-Christ.

La série de vases que j'ai l'honneur de décrire dans cette note justifiera, je l'espère, cette manière de voir.

Voici d'abord trois lécythes blancs ordinaires trouvés à Érétrie :

N° I. Lécythe fond blanc à dessin jaune brun. Goulot, anse, base et pied noirs, un peu roussis[1]. Ornements et palmettes sur l'épaule de la panse. Sujet : une offrande funéraire (fig. I).

Au milieu, une stèle étroite surmontée d'une corniche et posée sur un piédestal à deux degrés. A cette stèle sont nouées cinq bandelettes rouges,

et 285) le numéro 16 du Cabinet de France, ainsi que le numéro 13, qui « montre comment s'est fait le passage de la peinture à silhouette noire opaque à la peinture au simple trait. »

1. Je donne, autant que possible, l'indication des couleurs telles qu'elles se voient aujourd'hui sur nos vases, sans m'occuper des transformations qu'elles ont pu subir depuis leur application. M. E. Durand-Gréville a publié récemment sur cette question spéciale une très intéressante étude (*De la couleur du décor des vases grecs*, dans la *Revue archéologique*, juillet-août 1891, février 1892).

dont l'une fait deux fois et l'autre (celle du bas) trois fois le tour de la stèle.

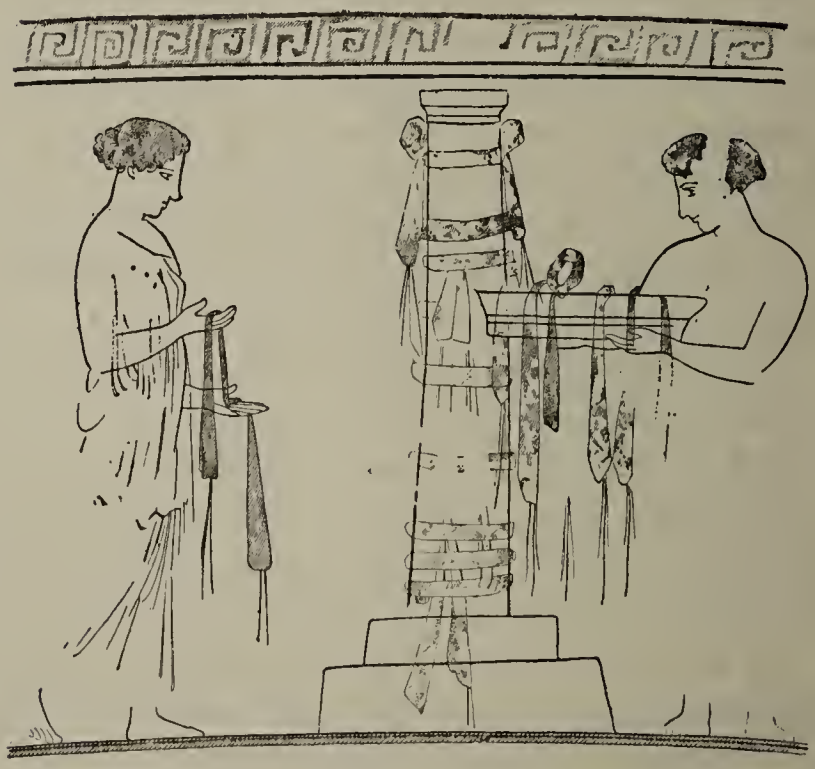


Figure 1.

A gauche, une jeune femme, la tête nue, sans bijoux, les cheveux relevés en chignon, tient dans chacune de ses mains, repliée à hauteur de la ceinture, une bandelette violette qu'elle tend vers la stèle. On ne voit plus de cette figure que la silhouette à mi-corps, les bras et les mains, ainsi que les pieds, qui sont nus ; mais la disposition

générale de nombreux traits rouges, paraissant çà et là sur la figure et autour d'elle, permet d'affirmer qu'elle était vêtue d'une tunique longue, sans manches, serrée à la taille, sur laquelle était passé un χιτώνιον s'arrêtant à mi-cuisses.

Le personnage placé à droite de la stèle est un éphèbe dont le buste, nu, est seul conservé. Il présente, à deux mains tendues, une corbeille (κανοῦν) ornée de bandelettes rouges[1].

Hauteur du sujet, au-dessous des grecques qui le surmontent : 13 centimètres.

Hauteur totale du vase : 31 centimètres.

N° II. Lécythe fond blanc à dessin jaune brun. Goulot, anse, base et pied noirs. Ornements et palmettes sur l'épaule. Sujet : une offrande funéraire.

Ce sujet est très fruste. Le centre, où se trouvait la stèle, ainsi que la partie gauche en sont presque complètement effacés; on n'y voit plus que quelques traits rouges qui paraissent appartenir à la tête du personnage qui faisait face, à gauche, à celui placé à droite et qui est bien conservé.

Celui-ci est un homme jeune, barbu, nu-tête, vêtu d'une tunique courte à ceinture sans manches,

1. D'après M. Pottier (*op. laud.*, p. 65), « la corbeille qui sert à transporter les offrandes à la stèle se trouve toujours dans les mains d'une femme, et la forme en est toujours la même. Elle est longue, ouverte, peu profonde; c'est la corbeille appelée κανοῦν, κάνης, κανίσκιον. » On voit donc que l'éphèbe constitue sur notre vase une intéressante exception.

et dégageant le cou (χιτωνίσκος). Cette tunique descend à mi-cuisses et laisse tout le bas du corps nu, ainsi que les bras. Le personnage porte une longue lance de la main gauche et sa droite est abaissée dans le geste de l'adoration vers la stèle qui existait probablement au milieu du sujet figuré et dont quelques traits sont encore visibles. Entre cette stèle et le personnage de droite, un grand bouclier rond, posé à terre et qui semble appuyé sur la cuisse de ce personnage. La tunique est coloriée intérieurement d'une teinte plate de rouge vif relevé de traits noirs ; les cheveux et la barbe sont peints en jaune brun.

Hauteur du sujet sous la grecque : 14 centimètres.

Hauteur totale du vase : 35 centimètres et demi.

Un petit trou rond, trou d'évent ou de suspension (?), dans la partie noire du bas de la panse, sous le personnage conservé.

N° III. Petit lécythe fond blanc à dessin brun. Goulot, anse, base et pied noirs. Ornements et palmettes sur l'épaule. Sujet : une offrande funéraire.

Au milieu, une stèle large, sans corniche ni fronton, dont le sommet se confond avec la ligne de grecques, posées sur trois degrés et portant deux bandelettes rouges.

A gauche, une femme dont on ne distingue plus que le contour de la tête, coiffée en chignon, et quelques traits rouges permettant de constater

qu'elle portait une longue tunique de dessous à ceinture, laissant les pieds nus, et un grand manteau finissant au milieu du mollet.

A droite, un jeune homme drapé dans un himation jaune laissant seulement découverts les pieds et la tête. Les cheveux sont d'un noir violacé.

Hauteur du sujet sous la grecque : 82 millimètres.

Hauteur totale : 205 millimètres.

Comme on le voit, ces trois premiers vases, malgré les taches jaunâtres qui ont fait perdre en partie à notre numéro II sa couverte primitive[1], appartiennent certainement à la catégorie des lécythes blancs attiques. Trouvés dans des tombeaux, leurs sujets indiquent bien une destination funéraire. La nature de leur enduit, les couleurs employées, la technique de leur dessin, la facture de ce dessin qui, sans être parfaite, est large et hardie, surtout dans notre numéro I (fig. I), tout leur ensemble, enfin, doit les faire classer sans hésitation parmi les lécythes blancs attiques d'un travail négligé.

Les antiquaires qui se sont spécialement occupés de ces questions distinguent, en général, plusieurs époques dans la fabrication des lécythes

1. Beaucoup de lécythes classés comme attiques dans nos musées sont d'ailleurs d'une blancheur plus que douteuse. Je citerai notamment le vase numéroté 4907 au Cabinet de France, deux petits lécythes du Louvre (arm. E), etc., etc.

blancs[1]. Ces classifications sont nécessairement un peu arbitraires, puisque les fouilles ont souvent mis au jour, à côté de vases d'un travail exquis, des poteries d'un style beaucoup plus grossier. Si néanmoins l'on adopte cette opinion, nos lécythes numéros I, II et III pourraient appartenir à la dernière période, celle de la décadence.

Mais, ne serait-il pas plus simple de reconnaître dans nos vases des produits d'un art provincial, négligé, et de tous points inférieur à celui de la métropole?

Les vrais lécythes blancs, personne ne l'ignore, se trouvent presque exclusivement en Attique. Il y a cependant des exceptions et on en connaît qui proviennent d'Italie et de Sicile, de Rhodes, de Crimée, et, pour la Grèce, d'Égine, de Salamine, de Corinthe et aussi de Tanagre en Béotie. Il est aussi naturel, — sans avoir besoin de recourir à l'hypothèse d'une exportation, — de supposer que les colonies athéniennes, et surtout celles qui, comme Érétrie, ne s'éloignaient pas trop de la mère-patrie, ont eu des potiers capables de modeler et de peindre des lécythes blancs.

Ce n'est pas le moindre intérêt des fouilles

1. « Les plus anciens sont ceux où l'on constate l'application des procédés usités dans la peinture au trait noir sur fond blanc. Les figures sont tracées à la couleur noire, à l'aide d'un pinceau large donnant des contours très gras, et la décoration est exclusivement monochrome... » (Rayet et Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, p. 227.)

d'Érétrie de nous fournir un nouveau gisement de ces lécythes blancs attiques et de nous permettre d'y reconnaître avec assez de vraisemblance un art colonial, provincial. Mais cet intérêt n'est pas le seul, car, à côté de ces lécythes blancs, nous en trouvons d'autres qui appartiennent à une technique nouvelle et qui nous montrent des différences de fabrication très notables.

C'est à cette technique nouvelle qu'appartiennent les cinq derniers vases, dont voici la description :

N° IV. Lécythe fond blanc à dessin jaune brun. Goulot, anse, base et pied noirs. Ornements et palmettes sur l'épaule de la panse. Sujet : une offrande funéraire.

Deux femmes affrontées, debout, de chaque côté d'une stèle.

Cette stèle, assez large, est couronnée d'une corniche et posée sur un piédestal à deux degrés. Elle est ceinte de deux bandelettes nouées, celle du haut rouge, celle du bas violette. Sur le premier degré est posée une couronne, de chaque côté de laquelle tombent les extrémités d'une troisième bandelette qui contourne le pied de la stèle.

La femme placée à gauche est revêtue d'une longue tunique talaire (χιτὼν ποδήρης) sur laquelle est jeté un himation fixé sur l'épaule gauche et laissant visible le bras et le côté droit de la tunique (ἐξωμίς). Ce manteau est colorié d'une teinte plate en brun rouge, sur laquelle des traits plus clairs

ont figuré les plis et les contours. La femme, sans bijoux, porte, des deux mains en avant, à la hauteur de la ceinture, un grand vase à pied, surmonté d'un couvercle à bouton (πλημοχόη).

La figure de droite est vêtue de la tunique longue sans manches sur laquelle flotte un second vêtement semblable à un χιτώνιον. Les formes nues sont indiquées au trait et apparaissent sous l'étoffe qui n'est couverte d'aucune couleur. Cette femme, sans bijoux, étend vers la stèle ses deux mains chargées d'une bandelette dont on distingue encore la nuance rouge. Les cheveux seuls, relevés en chignon, comme ceux de sa compagne, sont peints en brun.

Hauteur du sujet sous la grecque : 14 centimètres.

Hauteur totale du vase : 33 centimètres.

Un trou rond, à la base, dans la partie noire, sous la figure de droite.

Au premier aspect, on est tenté de classer ce vase parmi les lécythes blancs ordinaires. Il en a, en effet, le fond blanc laiteux et deux bandelettes peintes en teintes plates de couleur ocreuse. Mais, si on l'examine de plus près, et en le comparant avec les trois vases dont il nous reste à parler, on voit que notre numéro IV se différencie beaucoup des vrais lécythes attiques.

Si sa couverte très blanche a rendu impossible l'application partielle de teintes plates laiteuses comme nous en retrouverons sur nos numéros V,

VI, VII et VIII, il a, comme eux, les traits tracés au brun vernissé, tout différent du trait mat des beaux lécythes blancs[1] ; et, détail plus caractéristique encore, la chevelure des deux femmes est peinte tout entière de cette manière et par ce procédé[2], que nous allons constater sur le vase suivant, le plus typique de notre série.

N° V. Lécythe à fond jaune blanc clair ; traits du dessin jaune brun. Goulot, anse, base et pieds noirs. Ornements et palmettes noirs, avec traces de rouge sur l'épaule de la panse. Sujet funéraire (fig. II).

Deux femmes affrontées, debout, semblant procéder aux préparatifs des funérailles.

Celle de gauche, derrière laquelle est suspendue une bandelette, est nu-tête et revêtue d'une longue tunique talaire d'un rouge clair, avec ceinture, sans manches et laissant voir les pieds nus ; sur cette tunique de dessous est passé un autre vêtement court (ἐπωμίς) s'arrêtant à mi-cuisses. Cette femme tend les bras en avant dans une

1. Nous ne retrouvons cette teinte lustrée sur nos vases I, II et III que dans les traits horizontaux qui encadrent les grecques et les sujets ; ces traits devaient être exécutés en faisant tourner le vase sur lequel on appuyait la pointe d'un pinceau, ce qui expliquerait peut-être la couleur particulière employée à cet usage.

2. Il faut remarquer aussi la bandelette et la couronne qui se trouvent au pied de la stèle. Ce dernier détail, — la couronne, — est assez rare.

attitude qui semble indiquer qu'elle va recevoir le vase que tient sa compagne.

Figure II.

Celle-ci, derrière laquelle se trouve suspendue une petite hydrie noire vernissée, est vêtue d'une robe de dessous collante et de la même couleur que le fond du vase; sur cette robe est jeté un grand manteau flottant (ἐξωμίς) peint en rouge foncé, qui passe sur l'épaule gauche de la figure

et retombe en longs plis. Les avant-bras et les pieds sont nus. Elle tient de la main droite une grande coupe à pied, surmontée d'un couvercle à bouton (πλημοχόη) et porte sur la main gauche, vue en raccourci, un alabastron.

Les parties nues des deux figures, ainsi que les deux vases portés par celle de droite, sont peints en blanc mat et ressortent d'une façon éclatante sur la couleur jaunâtre du fond.

Les plis de l'himation de la figure de droite sont tracés sur la teinte plate du fond rouge en traits plus clairs, qui se confondent presque avec la nuance du fond. Sous les vêtements de la femme de gauche, on voit un trait brun jaunâtre donnant la silhouette du corps nu. Cette femme a les cheveux relevés en crobyle, ainsi que sa compagne; les deux chevelures sont peintes en brun noir lustré.

Entre les deux femmes, on lit sur deux lignes l'inscription suivante, peinte en brun noir :

ΛΙΧΑS
ΚΑΛΟS

Hauteur du sujet sous la grecque : 135 millim. Hauteur totale du vase : 310 millim.

Un trou rond, dans la partie noire, sous la figure de gauche.

L'inscription Λιχάς καλός (le beau Lichas) n'est pas nouvelle. On sait combien cette épithète καλός

est fréquente sur les vases peints[1]. Quant au nom propre Αιχάς, que l'on retrouve plusieurs fois dans le *Corpus inscriptionum græcarum*[2], il se rencontre déjà dans la céramique grecque.

Dans le catalogue dressé par M. W. Klein[3], il indique, p. 82, trois vases portant ce nom inscrit.

Le premier est une amphore de Nola conservée à l'Ashmolean-Museum d'Oxford et provenant de Gela, sur laquelle on lit, comme sur notre lécythe : Αιχάς καλός.

Le second est un vase de la collection Hamilton (IV, pl. 47), sur la reproduction gravée duquel on voit l'inscription tronquée .....ικας καλος.

Le troisième enfin est un lécythe de l'ancienne

1. Voir à ce sujet un mémoire spécial de Panofka, *Die griechische Eigenamen mit* καλός, et, dans Ch. Lenormant et J. de Witte, *Élite des monuments céramographiques* (Paris, 1857), la note bibliographique, t. IV, p. 178; voir encore : Duc de Luynes, *Description de quelques vases peints,* Paris, Didot, 1840, in-fol.; — Heydemann, *Griechische Vasenbilder,* Berlin, 1870, in-fol.; pl. I, fig. 2, note 13; pl. IV; — Max. Collignon, *Catalogue des vases peints de la Société archéologique d'Athènes,* Paris, 1883, in-8°; — A. Dumont, *Céramiques de la Grèce propre,* Paris, 1890, 2 vol. in-4°; — W. Klein, *Die Griechischen vasen mit lieblingsinschriften,* dans les *Denkschriften der K. Akademie der Wissenschaften,* Wien, 1890, in-4°. — L'interversion du nom propre, placé avant καλός, se justifie par de nombreux exemples.

2. Sur un monument sépulcral de Cyrène (n° 5163), dans un texte épigraphique relevé par Fourmont près du théâtre de Sparte (n° 1260), et enfin, sous sa forme renforcée par le guna Λειχάς, sur une inscription de Ptolemaïs (Cyrénaïque), appartenant au règne d'Auguste ou à celui de Tibère (n° 5189).

3. Voir l'indication à la note précédente.

collection de Branteghem à Bruxelles. Ce dernier est si intéressant pour nous que je crois devoir reproduire ici la description qu'en donne M. W. Klein :

« Une femme assise, devant laquelle se tient une servante debout, portant sur une corbeille plate des vêtements (?) et des bandelettes. Λιχάς καλός σαμιός.

« Fond jaunâtre à dessins bruns. Les têtes, les extrémités des femmes et les bandelettes blanches[1]. Les cheveux, le siège et les vêtements en vernis noir. Provenant de Grèce. »

Il est superflu de faire remarquer que ce lécythe appartient tout à fait au même procédé de fabrication que notre numéro V. Fond jaunâtre, chairs nues des figures enduites d'une couleur blanche laiteuse ressortant sur le fond, parties peintes en brun noir vernissé; ces trois caractères suffisent pour rapprocher ces deux vases d'une façon toute spéciale, en dehors même de l'identité du nom de dédicace qu'ils portent. Le lécythe de Bruxelles a-t-il été recueilli à Érétrie? Cela est très possible, puisqu'il est indiqué d'une manière vague comme provenant de Grèce. Dans tous les cas, il appartient très certainement à la technique de nos vases d'Érétrie, dont j'ai encore à décrire les échantillons qui suivent :

1. « Köpfe und Extremitaten der Frauen und Tänien weiss. »

N° VI. Petit lécythe blanc jaune clair à dessin brun. Goulot et pied noirs; le col, l'anse et une grande partie de la panse couverts d'une couche épaisse de concrétions calcaires. Ornements en pendeloques sur l'épaule qui n'a pas reçu la même couverte que la panse et qui a conservé la couleur rougeâtre de la terre. Sujet funéraire (fig. III).

Figure III.

Au pied d'une stèle étroite couronnée par un fronton en demi-cercle à corniches saillantes, et ornée d'une double rangée de grecques, se trouve

un siège à dossier et à pieds recourbés (κλισμός), recouvert d'un épais coussin rayé de larges stries d'un noir lustré, dont une partie retombe par derrière à travers l'évidement du dossier. De ce siège paraît se lever une femme, les cheveux noués en chignon derrière la tête, peints en brun noir vernissé, ceux de devant cerclés d'une bandelette réservée dans la peinture, retombant en boucles frisées sur le front ; cette femme est vêtue d'une longue tunique sur laquelle plisse un χιτωνίον à larges manches laissant nus les avant-bras ; elle tend les deux mains en avant. Peut-être tenait-elle de la main gauche, perdue sous les concrétions calcaires, un vase à libation dont elle versait le contenu dans un grand bassin placé à ses pieds ; ce bassin est peint d'une couche de blanc laiteux. Dans le champ, devant le visage de la femme, traces d'une inscription sur deux lignes.

Hauteur du sujet sous la grecque : 10 centimètres. Hauteur totale du vase : 25 centimètres.

N° VII. Petit lécythe blanc jaune clair à dessin brun noir. Goulot, anse, base et pied noirs avec stries circulaires. Ornements en pendeloques sur l'épaule qui a reçu la même couverte que la panse. Sujet : une offrande funéraire.

La grecque cesse immédiatement à la gauche de la stèle et semble indiquer ainsi qu'il n'y a eu aucune figure de ce côté.

La stèle, étroite et se terminant dans la grecque par une palmette au-dessus d'une corniche, porte deux bandelettes, l'une noire lustrée, l'autre rouge. Elle repose sur un double degré dont celui de la base est noir vernissé opaque. L'autre est revêtu d'une couche de blanc laiteux ainsi que la stèle tout entière.

A droite de cette stèle, est une femme debout revêtue d'une longue robe flottante avec ceinture et larges manches pendantes; sur cette tunique, un himation plus court, qui a dû être peint en rouge, d'après les traces qui restent de cette couleur. La chevelure, noire lustrée, est relevée en chignon. Cette femme avance la main droite vers la stèle. De la gauche, elle porte une corbeille (κανουν) avec ornements noirs vernis en damier, de laquelle pend une bandelette rouge et où est placé un objet indéterminé (dessiné au trait noir) que l'on pourrait prendre pour un oiseau.

Dans le champ, entre le visage de la femme et la stèle, on aperçoit la trace d'une inscription sur deux lignes.

Hauteur du sujet sous la grecque : 10 centimètres. Hauteur totale du vase : 25 centimètres et demi.

N° VIII. Petit lécythe blanc jaune très clair à dessin brun noir, analogue au précédent. Goulot, anse, base et pied noirs avec stries circulaires sur le goulot et la base. Ornements en pendeloques

sur l'épaule de la panse qui n'a pas reçu la même couverte que la panse elle-même. Sujet : une offrande funéraire.

Aucune figure à gauche de la stèle.

Cette stèle, placée sur un degré, est surmontée d'un fronton rond en palmette qui empiète sur la grecque et dont le sommet atteint le haut de la panse; on y distingue la trace de plusieurs bandelettes rouges. La stèle tout entière, ainsi que le degré sur lequel elle est posée, est peinte d'un enduit opaque blanc de lait.

A droite, une femme debout, vêtue et coiffée comme celle qui figure sur notre vase n° VII. Son himation devait être peint d'une couleur rouge dont on voit les traces. Sa main droite se porte en avant, vers la stèle, paume en dessus. Elle tient de la main gauche un miroir (?) ou un flabellum (?) auquel est attaché une bandelette rouge. Derrière elle se trouve un siège à dossier (κλισμός) avec coussin, analogue à celui de notre numéro VI.

Dans le champ, entre le visage de la femme et la stèle, on distingue une inscription sur deux lignes, la première de cinq lettres, la seconde de quatre. La première est complètement illisible; sur la seconde, je crois déchiffrer : καλός.

Hauteur du sujet sous la grecque : 8 centimètres. Hauteur totale du vase : 23 centimètres.

II.

Ainsi qu'il est facile de le constater, ces cinq derniers vases (numéros IV à VIII) appartiennent à une catégorie spéciale et sont dus à une technique particulière qui a été signalée pour la première fois, si je ne me trompe, par M. Chr.-D. Tsountas, dans l'Εφημερις αρχαιολογική de 1886, et étudiée plus tard par M. Weisshaüpl dans les *Mittheilungen* de l'Institut archéologique allemand d'Athènes (année 1890).

Ils ne peuvent être confondus avec les vases dits « de Locres, » puisque leur décoration est toute différente; ils ne peuvent, non plus, être pris pour des lécythes blancs attiques ordinaires, puisqu'ils sont revêtus d'une couverte jaunâtre, très claire, il est vrai, mais qui ne peut se comparer à celle des lécythes blancs et qui, d'ailleurs, est beaucoup plus cuite et, partant, beaucoup plus luisante. Les sujets qu'ils représentent sont, du reste, les mêmes que ceux de la grande majorité des lécythes blancs attiques : comme eux, ce sont des vases funéraires.

Mais le caractère tout particulier de fabrication, qui en fait une classe à part, consiste dans l'emploi de teintes noires vernissées et de couches opaques de blanc laiteux venant relever certains détails et les faire ressortir d'une manière éclatante sur la couverte du fond. Nous avons cons-

taté le noir lustré employé pour les cheveux, la base de la stèle (n° VII), l'hydrie du numéro V et d'autres détails. Nous avons vu également la peinture blanche opaque appliquée aux chairs nues des femmes de notre numéro V et aux vases que porte l'une d'entre elles, au bassin placé aux pieds de la figure du numéro VI et aux deux stèles des numéros VII et VIII.

La couleur noire lustrée est tout à fait analogue à celle des vases rouges ornés de dessins noirs à teinte plate. Quant à l'application sur certaines parties d'une couche de blanc laiteux, ce procédé, sans être d'une rareté excessive sur les vases à figures noires et à figures rouges, constitue néanmoins une exception. Un nombre relativement restreint d'entre eux porte des parties entières revêtues d'une couleur blanche opaque. On peut s'en assurer dans les vitrines du Louvre et dans l'excellent *Catalogue des vases du Musée de la Société archéologique d'Athènes*, dû à notre savant confrère M. Max. Collignon[1].

1. Sur les 780 vases décrits par M. Collignon, il n'y en a que 53 qui portent des teintes blanches opaques. En dehors d'un très petit nombre de pièces, — 14, — sur lesquelles ces teintes blanches s'appliquent à des objets accessoires (nos 239, 300, 312, 315, 339, 346, 347, 409, 412, 417, 424, 425, 437, 521), elles sont toujours réservées pour les parties nues du corps humain (nos 257, 262, 265, 285, 352, 400, 414, 438, 463 à 465, 522, 545, 547 à 549, 551, 559, 568, 570 à 576). Dans les scènes où figure Éros, ce dieu semble avoir le privilège de cette coloration blanche; je constate, du moins, au Musée

Nous n'avons, du reste, trouvé dans ce vaste répertoire aucun vase qui semblât, de près ou de loin, rentrer dans la technique de nos lécythes. Il y a donc là, très certainement, un procédé de fabrication spécial qui, à part de très rares exceptions, dont nous parlerons plus loin, paraît n'avoir été constaté jusqu'ici que dans les fouilles d'Érétrie.

Un lécythe de même provenance, un peu plus petit que notre numéro V et qui a pris place, il y a quelques jours à peine, dans les vitrines du Louvre (salle des Céramiques grecques, armoire E), montre aussi deux femmes, l'une assise à gauche, tenant une plémochoe de la main droite et un alabastron de la gauche, séparée par une inscription sur deux lignes d'une autre femme debout à droite, portant une corbeille contenant des couronnes et des bandelettes. Or, les chairs nues des deux femmes, les vases que porte l'une d'entre elles, les couronnes et au moins l'une des bandelettes du panier, tout cela est enduit d'une couche de blanc laiteux opaque. De plus, l'hima-

d'Athènes, 15 vases où les chairs du dieu de l'amour sont peintes en blanc opaque (nos 441, 462 à 465, 522, 549, 550, 556, 557, 565 à 567, 571, 576). Les céramiques du Musée d'Athènes sur lesquelles on rencontre le plus souvent ces couches laiteuses sont les lécythes communs à figures noires, les vases à figures rouges de style béotien et les vases à reliefs et ornements dorés. Par contre, pas un des lécythes à décor rouge décrits par M. Collignon ne présente cette particularité, et aucun des vases sur lesquels elle se rencontre ne paraît avoir eu de destination funéraire.

tion de la femme assise est noir foncé, les cheveux et d'autres détails sont noirs lustrés. Ce vase appartient identiquement à la même technique que les nôtres[1].

Il en est très certainement encore de même du lécythe de la collection de Branteghem indiqué plus haut.

Dans la *Céramique de la Grèce propre* (t. I, p. 390, pl. XXXVII), MM. Dumont et Chaplain décrivent et dessinent un lécythe représentant Demeter et Coré, dont les chairs nues ressortent en blanc laiteux sur le fond blanc jaunâtre du vase. Ce lécythe appartient bien certainement à la technique des vases d'Érétrie.

Au Louvre même, nous avons remarqué, dans l'armoire E (n° 84) de la salle des Céramiques trouvées en Grèce[2], un petit lécythe jaunâtre sur lequel on voit une colonne rehaussée de blanc, qui paraît bien tenir du même procédé, et nous sommes convaincu que, si on connaissait la provenance exacte de ceux des vases de cette technique qui existent dans les collections, on y recon-

1. Ce lécythe est malheureusement très raccommodé. Les autres bandelettes sont rouges, et la femme qui les porte a les cheveux cachés par un σφενδόνη.

2. Au milieu de la même salle du Louvre, dans la vitrine plate, on peut admirer deux petites coupes à fond blanc d'Érétrie, avec sujet au trait, exécuté avec une grande finesse et représentant des Muses. Le diadème de l'une de ces Muses est doré; l'autre est rehaussé de points blancs laiteux empâtés en godrons saillants.

naîtrait, dans la plupart des cas, des trouvailles partielles faites à Érétrie à une époque où des fouilles régulières n'y avaient pas encore été entreprises.

Il est, en effet, très probable que nous sommes bien ici en présence de vases de fabrication érétrienne.

Un auteur qui s'est déjà occupé de ces vases, M. R. Weisshaüpl[1], affirme que l'origine attique des lécythes d'Érétrie n'est pas discutable.

S'il entend par là que ces vases appartiennent à un type et à un style se rattachant à l'art de l'Attique, je suis entièrement de son avis. Érétrie était, il ne faut pas l'oublier, une colonie athénienne, très voisine de la métropole, et ses potiers s'inspiraient évidemment des traditions et des procédés de cette métropole ; cela n'est pas douteux. Mais si, au contraire, l'archéologue allemand veut dire que les vases trouvés à Érétrie ont été fabriqués à Athènes même ou dans l'Attique, je ferai alors les plus expresses réserves.

Pourquoi ne pas admettre, en effet, que les lécythes trouvés à Érétrie étaient tout simplement de fabrication érétrienne ?

M. Weisshaüpl cite lui-même dix-sept lécythes de cette technique. Or, sur ces dix-sept vases, deux seulement ont été trouvés à Athènes ou

1. *Attische Grablekythos,* dans *Mittheilungen des Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts Athenische Abtheilung* (Athènes, 1890, p. 40 à 63).

dans l'Attique, et trois hors de la Grèce. Au contraire, six proviennent authentiquement d'Érétrie et cinq ne portent l'indication d'aucune provenance. En écartant ces derniers, — dont l'origine douteuse doit néanmoins profiter à notre thèse, — on voit qu'Érétrie est le lieu principal où l'on rencontre les lécythes de cette technique, et les fouilles qui se poursuivent en ce moment dans les nécropoles de cette antique cité justifient cette affirmation.

Nous croyons donc que ces vases d'Érétrie sont la manifestation d'un art inférieur, d'un art de province, — qu'on me permette encore cette expression. Ils sont, sans doute, l'œuvre de potiers ou de décorateurs de second ordre, venus de l'Attique ou y ayant étudié, s'y étant inspirés de ses méthodes et de ses procédés, mais n'osant ou ne sachant imiter la fragile couverte des lécythes blancs.

Cette couverte, on le sait, s'altérait plus ou moins et se fonçait à la cuisson; aussi, les potiers athéniens les cuisaient-ils le moins possible pour leur conserver cet éclat laiteux resté, pour cette raison, si fragile, et qui en rendait l'exportation si difficile, et les fait rencontrer presque exclusivement dans leur lieu d'origine.

C'est probablement à une préoccupation du même genre qu'obéissaient ces fabricants en n'y plaçant que très rarement des inscriptions. En effet, ces vases, ayant une destination exclusive-

ment funéraire, étaient faits à l'avance et conservaient un caractère impersonnel jusqu'au moment où ils étaient achetés pour servir aux funérailles de telle ou telle personne[1]. On ne pouvait y inscrire le nom de cette personne qu'en opérant une seconde cuisson pour fixer cette inscription, ce qui faisait courir le risque de modifier la blancheur de leur couverte, laquelle constituait leur principale beauté. Il n'en était pas de même des lécythes jaunâtres, et on remarquera que quatre de nos lécythes d'Érétrie appartenant à cette catégorie portaient des inscriptions, ainsi que celui du Louvre de même provenance, celui de Bruxelles, dont nous parlons plus haut, et enfin plusieurs de ceux qu'indique M. R. Weisshaüpl.

Les potiers d'Érétrie ont certainement obéi à une nécessité impérieuse en donnant, par une cuisson plus complète, une plus grande solidité à leurs lécythes, et se bornant à en relever certaines parties par une application de couleur blanche.

1. Le duc de Luynes (*Description de quelques vases peints*, p. 12, pl. XXV) fait judicieusement remarquer que les inscriptions « portant des noms avec les épithètes καλός ou καλή ont dû être posées après coup et lorsque le vase acheté du fabricant avait été consacré à un emploi personnel ou spécial, ce qui explique l'anomalie que l'on rencontre parfois entre le sujet représenté (une jeune fille, par exemple) et l'inscription, qui peut s'appliquer à un homme, comme dans l'exemple qu'il cite : καλός Γλαυκών. — Voir aussi, sur cette particularité, Koumanoudis, Ἐπιγραφαὶ ἐπιτύμβιοι (Athènes, 1879, in-8°).

Nous raisonnons ici dans l'hypothèse où ces vases seraient contemporains des lécythes attiques à couverte laiteuse ; dans ce cas, ils répondaient sans doute à d'autres nécessités, peut-être à une exigence spéciale relative à l'inscription du nom du mort ; ou, peut-être, constituaient-ils une manifestation d'art toute locale, conforme au goût particulier des Érétriens[1].

Mais il est possible aussi, — et cette opinion est soutenue par des antiquaires de grand mérite, — que ces vases d'Érétrie soient le produit d'un art intermédiaire entre les « vases de Locres » à fond blanc et même parfois à dessin au simple trait, dont j'ai parlé plus haut comme de pièces de transition, et les vrais lécythes attiques auxquels ils seraient par là même antérieurs.

Certains vases archaïques à dessins polychromes sur fond noir, étudiés par M. J. Six dans la *Gazette archéologique* de 1888 (p. 192-281), pourraient, dans cette hypothèse, se rattacher à la même technique. Plusieurs d'entre eux portent, en effet, de grandes parties peintes en blanc laiteux. On serait ainsi amené à penser que ces vases polychromes ont été les premiers essais de ce genre et le passage entre les vases à fond noir et

1. Les rares exemplaires trouvés authentiquement ailleurs qu'à Érétrie ne détruiraient pas cette hypothèse, car rien n'empêche de supposer qu'ils avaient été portés, au lieu où ils ont été découverts, par des citoyens de cette ville maritime et commerçante.

ceux à fond blanc. Ce serait alors le mélange des deux techniques représentées par les vases « de Locres, » d'une part, et les vases archaïques à dessins polychromes, d'autre part, qui aurait conduit assez rapidement les céramistes athéniens à faire les lécythes blancs à dessins polychromes dont les lécythes d'Érétrie seraient la première manifestation.

Ceux-ci se classeraient alors à une date qui se rapprocherait du milieu du Ve siècle avant J.-C.

Cette opinion serait corroborée par la ressemblance de leur couverte opaque, formant silhouette plate de couleur ocreuse, avec celle des vases à figures noires, dont la fabrication n'était probablement pas encore abandonnée à cette époque[1].

Mais il resterait toujours, si l'on admettait cette seconde hypothèse, à expliquer comment il se fait qu'Érétrie soit presque exclusivement le gisement unique où l'on retrouve ces lécythes, qui, dans ce cas, devraient, semble-t-il, se retrouver dans tout le monde grec[2].

1. La colonie d'Érétrie, de fondation athénienne, fut complètement détruite par l'armée de Darius, lors de son invasion de la Grèce en 490; mais elle fut rétablie peu de temps après, et c'est peut-être à cette époque que fut inaugurée la fabrication de nos lécythes rehaussés de blanc, si on adopte l'opinion que cette fabrication précéda celle des vrais lécythes attiques, qui, comme on le sait, ne brilla de tout son éclat que dans la première moitié du Ve et la seconde moitié du IVe siècle avant Jésus-Christ.

2. A cette objection, on pourrait répondre sans doute que ce qui s'est passé pour les miroirs grecs, pour les lécythes

C'est ce fait capital qui nous paraît également rendre inadmissible l'idée de ne voir dans nos lécythes qu'un article plus solide que les lécythes blancs, spécialement fabriqué pour l'exportation.

Telles sont les questions que je me permets de poser ici et que je laisse à des confrères plus autorisés le soin de résoudre. Mais, un heureux hasard m'ayant mis dans les mains une série assez nombreuse, d'une origine absolument certaine, de ces lécythes blancs d'Érétrie, encore nouveaux dans nos collections et peu connus en France, j'ai cru devoir saisir cette occasion de les étudier et d'appeler sur eux l'attention des antiquaires qui s'occupent plus particulièrement de la céramique grecque.

blancs attiques eux-mêmes et pour tant d'autres séries antiques, peut avoir lieu pour les lécythes d'Érétrie. Des fouilles subséquentes peuvent nous causer des surprises inattendues, et l'archéologie, comme toutes les autres sciences, se renouvelle et se complète sans cesse.

ÉTUDE

SUR LES

ANCIENNES ÉGLISES RUSSES

AUX TOITS EN FORME DE TENTES.

Par M. Nicolas Kharousine,
de la Société des Amis des sciences naturelles de Moscou.

Lu dans la séance du 23 novembre 1892.

On rencontre souvent à Moscou, et dans d'autres villes du centre et du nord de la Russie, des clochers d'églises aux toits en forme de tentes. Les dessins ci-joints donnent une idée précise de leur aspect extérieur. Pendant longtemps leur originalité embarrassa les observateurs, surtout parce que ces clochers n'ont rien de commun avec les églises dont les motifs furent importés dans Moscou de Byzance ou du sud de la Russie. Plus d'une hypothèse fut créée pour expliquer l'origine de ces églises; ces hypothèses se résument en ceci : 1° ce motif fut importé de l'Allemagne quand de nombreux étrangers affluèrent à Moscou; 2° ce motif fut légué aux Novgorodiens par les Normands et ensuite transmis aux Moscovites. La première supposition avait pour fonde-

ÉGLISE RUSSE AVEC CLOCHER EN FORME DE TENTE.

ment ce fait : que pas une église au toit en forme de tente de Moscou ne date de plus loin que de la moitié du XVII^e^ siècle, quand justement les architectes allemands étaient nombreux à Moscou (voy. pl. A); ainsi, en bâtissant des clochers, ces architectes pouvaient leur donner l'empreinte du style gothique, leur style natal, tandis qu'à une époque plus reculée les constructeurs des églises étaient, pour la plupart, Byzantins; et si dans leur nombre se trouvaient parfois des Italiens ou des Allemands, ces derniers, obligés de se conformer au style dominant, étaient hors d'état de mêler des motifs occidentaux à l'architecture russe, les traditions byzantines étant encore trop fraîches dans ce temps-là. Au XVII^e^ siècle, des étrangers, surtout des Allemands, affluèrent à Moscou ; les traditions de l'architecture byzantine commencèrent à s'effacer et les artistes occidentaux se sentirent plus libres.

En deuxième lieu, cette supposition avait pour base les traits de ressemblance extérieure entre les édifices gothiques et les clochers ci-dessus mentionnés.

La deuxième hypothèse, qui faisait supposer que les Normands avaient pu importer leur architecture dans Novgorod, où il leur arrivait de demeurer assez longtemps, grâce aux relations commerciales entre Novgorod et la Scandinavie, était fondée sur ce que les églises aux toits en forme de tentes se rencontrent particu-

lièrement dans le Nord et ressemblent aux églises scandinaves en bois (voy. pl. B). Dans la suite des temps, les architectes novgorodiens, s'étant approprié ce style étranger, le transportèrent à Moscou.

Ce qu'il y a de juste dans cette supposition, c'est que ce style passa à Moscou du nord de la Russie. Tout le reste de cette hypothèse, ainsi que de la précédente, est absolument faux.

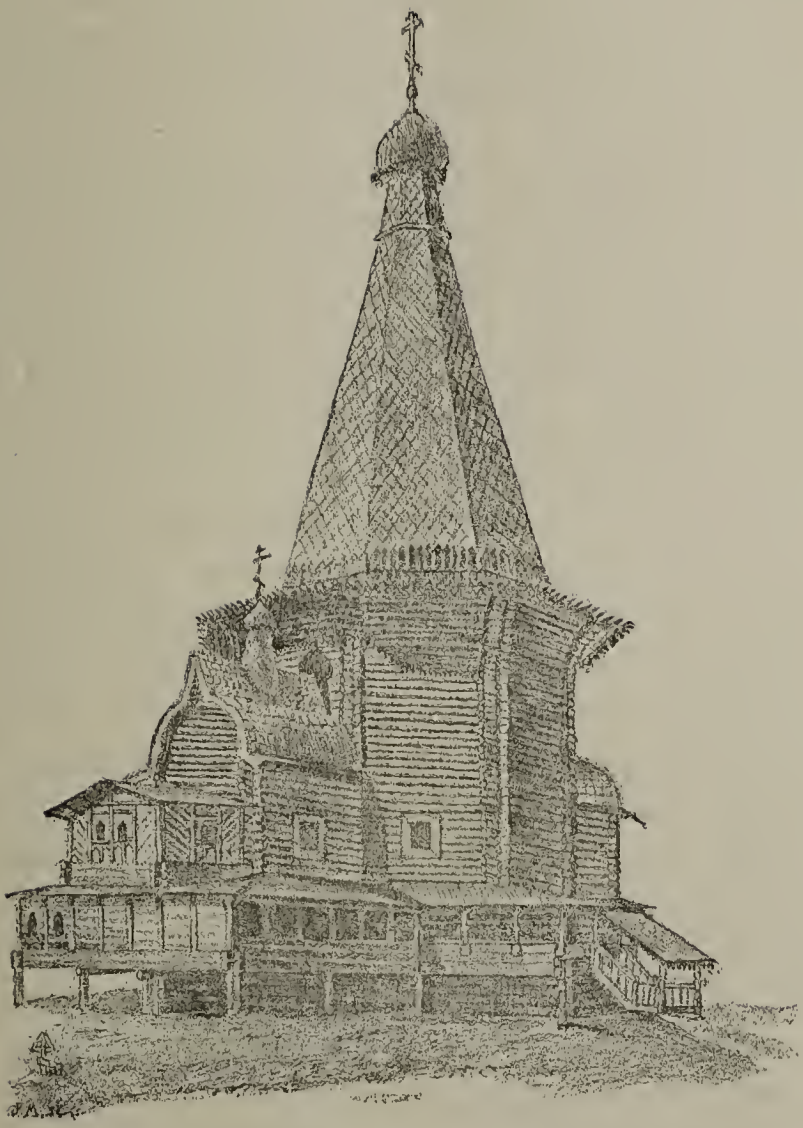
Comme il est démontré, par une étude assidue du style des églises septentrionales russes se rapportant aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, que le style des clochers de Moscou leur ressemble, et que par conséquent ce style existait bien avant d'avoir paru à Moscou, la première supposition tombe de soi-même. Ensuite, en admettant même que la construction des clochers du XVII^e^ siècle à Moscou est due exclusivement aux Allemands, il reste à savoir pourquoi ces derniers n'adaptèrent pas leur style à la construction des églises mêmes et n'en laissèrent de traces que sur les clochers, ce qui nous paraît parfaitement illogique : car, auprès d'une église du style byzantin-russe pur, s'élève un clocher gothique.

La deuxième hypothèse n'est pas plus solide que la première. Avant tout, elle repose sur la simple supposition que les Normands importèrent leur style, — supposition qui n'a rien de prouvé. Une ressemblance extérieure, même très considérable, ne peut, sans doute, servir de

preuve convaincante de l'influence normande. Mais, entre les églises russes et scandinaves, toute la ressemblance se borne aux toits en forme de tentes, tandis que dans la forme même de ces tentes la ressemblance n'existe plus. Il est aussi impossible d'y voir l'influence du style gothique que de supposer une influence sur le style gothique du style géorgien-arménien, dans lequel il existe aussi des toits en forme de tentes.

Ainsi la seule analyse des deux suppositions démontre leur manque de solidité. Mais, si les toits en forme de tentes ne viennent ni d'Allemagne ni de Scandinavie, il reste à rechercher leur origine. L'exposé suivant peut expliquer, en quelques mots, la véritable généalogie de ce détail d'architecture et prouver historiquement que l'origine germanique lui est attribuée à tort.

Ce procédé architectural s'employait dans la construction des églises, comme on le voit sur le dessin représentant le type des églises du Nord. Cette manière de couvrir les églises se rencontre le plus souvent dans le Nord, où les édifices en bois se conservent longtemps, grâce au climat, et où la population étant pauvre évite la construction d'églises nouvelles, craignant la dépense. Ce style y vint, selon M. Souslof, de Novgorod, d'une part, parce que la partie septentrionale de la Russie fut colonisée par les Novgorodiens, et, d'autre part, parce que, après la conquête de Novgorod par Jean III en 1478, les architectes de



ÉGLISE DU NORD DE LA RUSSIE.

cette ville, ne voulant point s'établir à Moscou, passèrent dans le Nord et y importèrent de nouveaux et plus parfaits modèles. Cela nous explique pourquoi les plus importants monuments de ce style architectural sont situés dans le nord de la Russie.

La patrie de ce style est donc le domaine de Novgorod. Mais comment s'y est-il formé? Sans insister sur cette époque éloignée où la Russie était encore privée de la lumière du christianisme, citons les opinions des personnes[1] qui se sont spécialement occupées de ce style. Après l'introduction du christianisme en Russie, des églises furent bâties, principalement par des Grecs venus des différentes villes de l'empire byzantin. Ces églises se distinguent par tous les traits caractéristiques du style byzantin, de sorte que nous pouvons dire que l'influence byzantine en Russie date de cette époque. Mais bientôt, à côté des architectes byzantins dont le nombre ne pouvait pas être très grand, apparaissent leurs confrères russes, formant parfois des corporations. Pendant que les architectes byzantins se tiennent de préférence dans les résidences des grands princes ou des princes apanagés, en y élevant de coûteux édifices en pierre, tels que les cathédrales de ces villes, de riches couvents, des palais

1. V. entre autres les travaux de M. J. Zabéline dans la *Dréwniaïa i Novaïa Rossia*, 1878, et de M. Souslow sur l'architecture russe.

pour ces princes, les architectes russes se conforment aux besoins de la population comparativement pauvre, et, comme les édifices en pierre sont trop coûteux, la pierre étant plus rare et le prix de son transport plus élevé, ils bâtissent des églises en bois, selon le goût de leur clientèle, en tâchant d'imiter les formes de l'architecture byzantine. Ainsi, à l'époque la plus reculée, nous voyons deux courants dans l'architecture russe : celui de Byzance et celui du peuple s'efforçant d'imiter les Byzantins. La première manière s'adaptait aux constructions en pierre et la deuxième à celles en bois ; nous pouvons subdiviser l'architecture de cette période en deux branches, selon ces matériaux, et les nommer simplement : architecture en bois et architecture en pierre. En comparant les plans des édifices des deux groupes, nous trouvons peu de différence essentielle : le même carré rectangle ou la même croix byzantine y sont adoptés pour base, avec l'abside saillante de l'autel et la même coupole (ou plusieurs coupoles) remplacée par une tente dans les édifices en bois. Cette substitution s'explique par la circonstance suivante : les architectes russes n'étaient pas en état d'élever une coupole en bois et se voyaient obligés par cela même d'accepter la forme pyramidale du toit. La construction des petites coupoles en bois offrant moins de difficultés, nous trouvons parfois autour de la grande tente de petites coupoles en bois.

Avec le temps, le style byzantin, transféré en Russie vers le x^e^ siècle, se modifie peu à peu, en partie parce que les architectes russes, se mettant à construire aussi des églises en pierre, étaient trop peu habiles pour imiter parfaitement les procédés des Byzantins ; d'autre part, à cause des exigences du climat et enfin sous l'influence du goût national et du talent personnel des constructeurs. Ainsi la coupole byzantine se transforme peu à peu en coupole à la forme « d'oignon » ; nous voyons apparaître le diadème (*kokoschnik*) comme ornement et pour faciliter la construction de tambour servant de base à la coupole. L'architecture des édifices en bois se développe en même temps, et, restant la même dans ses éléments, elle s'enrichit d'une quantité de motifs nouveaux et originaux, dans le nombre desquels nous rencontrons les différentes variétés de la toiture en forme de tente : celle-ci, s'élevant davantage, a tantôt quatre, tantôt six, tantôt huit faces, s'orne de jours, se place sur une tourelle à part ou bien consiste en une rangée de prismes polyèdres s'alternant avec des pyramides tronquées. Ce qui était dicté par la nécessité se fixe par l'usage, acquiert le droit d'existence, devient un nouveau motif architectural et rivalise avec les motifs de l'architecture en pierre. Aucune raison ne nous permet de supposer que la manière de couvrir en tentes était exclusivement novgorodienne : elle devait être en usage partout où manquait la

possibilité d'ériger des églises en pierre aux grandes coupoles. Mais Novgorod peut être considéré comme la patrie de ce style, parce que ses architectes développèrent un simple procédé en un style indépendant, original et national. A la fin du XV^e^, au XVI^e^ et en partie au XVII^e^ siècle, ce style apparaît dans tout son éclat original, correspondant au goût national, éclipsant les édifices en pierre dont les formes (à l'exception des grandes cathédrales), comparées aux édifices en bois, étaient petites et mesquines.

Voilà pourquoi, après la conquête de Novgorod, les princes moscovites s'efforcèrent d'attirer les architectes novgorodiens, dont une partie, comme il a été dit, s'exila dans le Nord et le reste apporta son style à Moscou. En faisant construire des églises, les princes russes se guidaient sur les motifs nationaux, même si l'œuvre de la construction était confiée aux artistes étrangers; c'est pourquoi les cathédrales de Sanzdal, de Vladimir, de Moscou et d'autres grandes villes sont des monuments du style byzantin-russe, quoique quelques-unes d'entre elles furent bâties par des Italiens ou des Byzantins; c'est pourquoi la cathédrale de Vassili-Blagennoi (du XVI^e^ siècle) à Moscou porte un cachet si fortement prononcé du style septentrional, quoique bâtie par un étranger. L'existence d'une église en pierre, du style septentrional à Moscou au XVI^e^ siècle, donne lieu de croire que de semblables églises en bois n'y étaient point rares à cette époque.

Au XVII[e] siècle, la tendance de l'architecture en bois à dominer sur celle en pierre devient très considérable. Le nombre des églises de ce genre croît apparemment avec rapidité, et, dès la moitié du siècle, nous voyons paraître une série d'ordonnances défendant de construire des églises en tentes. « Que le toit de l'église ne soit pas en tente..... Bâtir l'église selon les règles....., à cinq coupoles et non en tente..... Ne point construire d'église en tente, » lisons-nous sans cesse dans ces défenses. M. Zabéline a parfaitement raison d'en voir la cause dans ce que « l'art original quittait tout à fait les modèles traditionnels de l'église ; c'est pourquoi le gouvernement se fit un devoir de protéger les anciennes formes byzantines. Bien sûr, écrit-il, que la liberté de l'art ne fut point prise en considération ; faisant suivre scrupuleusement les modèles traditionnels, on persécutait comme hérétique la moindre trace de conception individuelle dans les œuvres d'art. » C'est depuis ce temps que la forme de tente ne fut acceptée que pour la construction des clochers.

Cela nous explique pourquoi il n'y a pas d'églises en forme de tentes à Moscou de notre temps, tandis que les clochers de ce type y abondent. Comme l'unique et peut-être le plus remarquable spécimen de cette architecture en bois, qui élevait aussi des édifices en pierre, nous pouvons indiquer l'église de Vassili-Blagennoi à Moscou.

Telle est l'origine et l'histoire du développe-

ment de ce style qui nous laissa, comme monuments de l'architecture en bois, tant d'églises dans le nord de la Russie, et, comme monuments de l'architecture en pierre, l'église de Vassili-Blagennoi et les nombreux clochers de Moscou.

Pourtant il ne serait pas juste de croire que la persécution de ce style comme style d'église eût causé sa disparition. Au contraire, c'est précisément au XVII^e^ siècle, quand l'usage de remplacer les coupoles par des tentes sur les églises fut sacrifié aux traditions byzantines, que ce style se manifeste avec éclat dans les constructions laïques, où le génie national était libre de la gêne imposée par l'ancienne Byzance. Les monuments de cette époque témoignent avec évidence que la manière de donner aux toits la forme de tentes était un usage général. Sans m'arrêter trop là-dessus, je ne citerai que le palais du village Kolomensky, bâti au XVII^e^ siècle. Les toits en tente jouent un rôle considérable dans l'architecture de cet édifice. Il suffit d'un regard sur la plupart des tours du Kremlin de Moscou pour remarquer la même chose. La plupart des tours du Kremlin ainsi que de la muraille du Kitaï-Gorode furent couvertes en forme de tentes justement au XVIII^e^ siècle. A côté de la tente simple, nous y voyons la forme de la réunion de prismes à plusieurs faces aux pyramides tronquées, couronnées par une pyramide complète, forme que nous connaissons dans les églises en bois qui se trouvent dans le Nord. En y ajoutant que les toits en

tentes apparaissent sur des maisons particulières bien avant le XVII^e^ siècle ; que nous les rencontrons dans les temps les plus reculés ; que des voyageurs étrangers ayant visité la Russie à diverses époques en donnent des descriptions, nous ne pouvons manquer de conclure que les toits en forme de tentes doivent être considérés comme un motif national de l'architecture russe dans lequel l'influence gothique n'est pour rien.

Cet exposé si court, que les proportions de notre étude n'ont pas permis de détailler, nous prouve la fausseté de l'opinion qui suppose que des architectes étrangers ont pu introduire chez nous des motifs gothiques. Quant à la deuxième supposition, qui ne repose sur aucun fait, nous répétons qu'une ressemblance extérieure n'est pas preuve suffisante d'imitation. Autrement nous serions obligés de reconnaître l'influence égyptienne sur l'ancien Mexique, car dans les deux pays on trouve des pyramides ; l'influence de l'Inde et de l'Indo-Chine sur le style gothique, car là aussi se rencontrent des toits en forme de tentes, ou bien encore, comme le pensait Gakst-hausen, l'influence du style gothique sur le style arméno-géorgien, où nous voyons aussi des toits en tentes et des voûtes en arc brisé.

CRIMINELS

LIVRÉS AUX BÊTES.

Par M. Georges Lafaye, associé correspondant national.

Lu dans la séance du 9 avril 1893.

En 1807, on a trouvé en Bavière des poteries romaines, ornées de sujets, auxquelles on ne me semble pas avoir accordé jusqu'ici l'attention qu'elles méritent. Elles furent publiées pour la première fois en 1808 par un savant de Munich, nommé Jos. von Stichaner[1]. Pendant plusieurs années, il m'a été impossible de me procurer son ouvrage, que j'avais vu cité dans une note de Friedlaender[2]; enfin, tout récemment, la Bibliothèque de la Sorbonne, sur ma demande, en a acquis un exemplaire. J'ai pu me convaincre, en le lisant, que les poteries qui m'intéressaient n'y avaient pas été interprétées d'une manière satisfaisante et que les reproductions données par Sti-

1. Stichaner (Jos. von), *Sammlung roemischer Denkmaeler in Baiern,* herausgegeben von der Koeniglichen Akademie der Wissenschaften zu Muenchen. Muenchen, 1808, in-4°, avec un atlas in-fol. intitulé : *Abbildungen.*

2. Friedlaender (Ludw.), *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine.* Leipzig, Hirzel, in-8° (1re éd., 1862); dans la 6e éd. (1888-1890), t. II, p. 406, note 3.

chaner dans son atlas étaient loin de répondre aux exigences de la science moderne. En 1863, le sujet fut repris par M. Jos. von Hefner, mais avec un défaut de méthode plus sensible encore[1]. Jugeant donc qu'il y avait lieu d'examiner de plus près les pièces qui avaient piqué ma curiosité, je me suis adressé à M. Paul Arndt, attaché aux Musées des antiques de la ville de Munich. Je ne saurais trop le remercier de l'extrême obligeance avec laquelle il a bien voulu faire pour moi les recherches nécessaires dans les collections publiques confiées à ses soins.

Ces fragments de terre cuite appartiennent à la classe des poteries dites d'Arezzo ou samiennes. Ils ont tous été trouvés près de Westerndorf, sur la rive gauche de l'Inn, à l'endroit où la route d'Augsbourg (*Augusta Vindelicum*) à Salzbourg (*Juvavum*) traversait la rivière (*Pons Aeni*, Pfünzen), et où aboutissait l'embranchement sur Innspruck (*Veldidena*)[2]. L'énorme quantité de tessons qui ont été recueillis sur ce point à diverses époques porte à croire qu'il dut y avoir là un dépôt ou une fabrique de poteries. Stichaner a reproduit les échantillons les mieux conservés; les figures qu'il a fait graver couvrent quatorze

1. Hefner (Jos. von), *Die roemisehe Toepferei in Westerndorf*, dans l'*Oberbayerisches Archiv für vaterlaendische Geschiehte*, t. XXII (1863). Sur ce savant et sur la valeur de ses publications, voy. *Corpus inseriptionum latinarum*, III, p. 706.

2. *Corpus inseriptionum latinarum*, III, p. 701, 735, 738, et la tab. IV.

planches de son atlas in-folio. Beaucoup sont accompagnés de noms de potiers, depuis enregistrés dans le *Corpus*[1]. Je n'ai pas le dessein de revenir sur tous ces fragments, qui sont en grande partie d'un modèle commun et auxquels d'autres, conservés dans nos collections nationales, pourraient être préférés avec avantage comme objets d'étude. Je voudrais seulement attirer l'attention de la Société sur quelques morceaux dont les figures m'ont particulièrement frappé. M. Arndt, après les avoir cherchés vainement au National Museum, les a retrouvés dans les collections de l'Historisches Verein von Oberbayern. Aucun d'eux ne correspond exactement à ceux de Stichaner ; mais il est évident qu'ils sont sortis des mêmes moules, et même, par un heureux hasard, ils se trouvent être plus complets que ceux que mon prédécesseur a reproduits.

Parmi les tessons de Westerndorf, un grand nombre, suivant l'usage, sont ornés de scènes mythologiques. Tel est celui qui porte la signature du potier COMITIALIS[2]. On y voit représenté le supplice de Marsyas. A gauche, Apollon debout s'appuie du bras droit sur un long sceptre ; son autre bras supporte une chlamyde et un

1. *Corpus inscriptionum latinarum,* III, 6010, *passim.*

2. *Ibid.,* 6010, 68. Stichaner, Heft II, tab. V, 3 et 9 ; tab. XII, 3. M. Arndt a bien voulu exécuter à mon intention une photographie de ce fragment. Elle me permet de reconnaître certains détails, qui restaient indistincts sur la gravure de Stichaner.

objet qui peut être une lyre vue de profil. Près de lui, et la tête tournée de son côté dans l'attitude de l'angoisse, est Marsyas, les mains liées derrière le dos. Ce qui est digne de remarque, c'est que l'artiste a donné au vaincu les jambes de bouc, attribut ordinaire des satyres; on a déjà observé qu'à l'époque romaine le type de Marsyas se rapprochait de plus en plus de celui des personnages du cortège dionysiaque, au point qu'on en est arrivé à le confondre avec Pan; on lui a donné par exemple les cornes et les oreilles pointues des satyres[1]. Le fragment de Westerndorf nous montre cette identification parvenue à son dernier terme.

Une autre série de tessons se rapporte aux jeux publics. Ainsi ils représentent des gladiateurs armés de toutes pièces et opposés deux à deux dans l'attitude du combat[2]. Ailleurs, on voit un cheval dans le cirque, ou un cocher vainqueur, un fouet dans une main, une couronne dans l'autre[3]. Plusieurs scènes sont tirées des *venationes* ou chasses données en spectacle dans l'amphithéâtre; ici, des chiens courent après des cerfs ou des lions; là, des hommes, l'épieu en arrêt, attendent de

1. Michaelis dans les *Annali dell' Istituto archeologico di Roma,* 1858, p. 313. Voy. notamment, tav. agg., n. 4, Stephani, dans les *Comptes-rendus de la Commission archéologique de Saint-Pétersbourg* pour 1862, p. 99-100.

2. Stichaner, tab. V, 6; VII, 12.

3. *Ibid.,* tab. IX, 9 et 12.

pied ferme des sangliers lancés contre eux[1]. Ce sont là autant de sujets qui reviennent fréquemment sur les poteries d'Arezzo ; j'en ai vu tout récemment un grand nombre d'exemples dans les magasins du Musée de Vienne (Isère). Mais voici qui est moins commun.

Un de ces fragments représente un homme nu, attaché, les mains derrière le dos, contre un poteau dont l'extrémité apparaît au-dessus de ses épaules ; sur la gauche, un ours prend son élan pour le dévorer. Le décor du vase ne comportait que ces deux figures, répétées plusieurs fois de distance en distance. On aperçoit sur la droite l'arrière-train de l'ours, seul reste d'une seconde empreinte[2].

Ailleurs, le centre de la scène est occupé par un homme dont l'attitude est identique à celle du précédent. Sur la gauche s'avance un lion ; à droite bondit un animal dans lequel on peut, avec une égale vraisemblance, reconnaître une lionne, un tigre, un léopard ou une panthère. Au premier plan, un cerf semble fuir devant un chien portant au cou un collier très nettement figuré[3].

Plusieurs débris de poteries romaines, décou-

1. Stichaner, tab. IV, 7; V, 3; VI, 3, 4; VII, 4, 7, 11; VIII, XII. Sur ces divers animaux dans les *venationes* de l'amphithéâtre, voy. Friedlaender, *Sittengesch.*, 6e éd., t. II, p. 392 et suiv.

2. Stichaner, tab. I, 1. Je décris la scène d'après une photographie de M. Arndt.

3. Photographie de M. Arndt. Ce type ne figure pas dans l'atlas de Stichaner ; on peut cependant comparer tab. V, 3.

verts sur notre propre sol, présentent avec ceux de Westerndorf un rapport frappant. Le Musée de Tours[1] possède un fragment sur lequel est représentée de face une femme nue, les cheveux flottant sur les épaules, les mains liées derrière le dos. A droite, un lion, dont il ne subsiste que la tête et les deux pattes de devant, s'élance, la gueule ouverte, sur la condamnée. A gauche se dresse un grand trépied qui n'a aucun rapport avec les deux figures précédentes; il était destiné seulement à séparer les uns des autres les compartiments remplis par la même scène, que le potier avait plusieurs fois répétée sur le pourtour du vase. Dans le champ, on aperçoit, semées çà et là en guise d'ornement, des branches de feuillage et une palme. Ce fragment a été trouvé à Tours, en 1862, dans les terrains du boulevard Béranger (v. ci-contre p. 103).

Un autre, plus important encore, est conservé actuellement à Paris au Musée Carnavalet. Il provient des fouilles exécutées en 1865 dans le jardin du Luxembourg, à l'endroit où s'élève l'École des Mines[2]. Une femme nue, dans l'attitude décrite plus haut, est assaillie de chaque côté par un lion bondissant. Autour du groupe formé par les trois figures, courent divers animaux sauvages, parmi lesquels un cerf et un daim; des semis de feuillage décorent le champ de la composition. Le

1. N° 167 dans le *Catalogue* de M. Léon Palustre.
2. *Bulletin des Antiquaires de France*, 1862, p. 95-97.

FRAGMENT DE POTERIE ROMAINE.

(Musée de Tours.)

sujet devait être répété quatre fois ; il subsiste deux des figures de femmes (v. ci-contre p. 105). Ce morceau de poterie[1] a été, en 1867, placé à côté de celui de Tours, à l'Exposition universelle, dans la section de l'histoire du travail. Tous deux sont mentionnés dans le catalogue rédigé sous la direction de M. de Longpérier[2].

Enfin, M. de Villenoisy a communiqué récemment à la Société des Antiquaires trois figures de femmes, semblables aux précédentes, qu'il avait observées sur des poteries romaines du Musée de Saint-Germain[3].

Voilà donc, au total, sept fragments, qui tous se rattachent au même art industriel et qui reproduisent avec quelques variantes la même scène. Il n'est pas douteux qu'elle se retrouvera encore sur un très grand nombre d'exemplaires lorsqu'on aura classé et décrit les poteries du même genre qui sont empilées par monceaux dans certains musées de province.

La première explication qui se présente à l'es-

1. Il m'a été signalé par M. Mowat ainsi que le précédent. Il a d'abord fait partie de la collection du docteur Eugène Robert, qui en a lui-même publié une reproduction dans une revue de sciences, intitulée *les Mondes*, dirigée par l'abbé Moigno, t. VII (1865), p. 355. Le Musée Carnavalet en a hérité directement ; j'ai pu l'examiner sur place, grâce à l'obligeance du conservateur M. Vacquer.

2. *Exposition universelle de 1867. Catalogue général. Histoire du travail.* Paris, Dentu, 1867, in-8°, p. 74, *France*, nos 1036, 1037.

3. Séance du 31 mai 1893.

FRAGMENT DE POTERIE ROMAINE.

(Musée Carnavalet, à Paris.)

prit, la plus simple en même temps, c'est que le potier a voulu représenter une exécution publique au milieu d'une *venatio* donnée en spectacle dans un amphithéâtre. Mais il faut prévoir une objection.

Si on examine une série de fragments sortis de la même fabrique locale, on s'aperçoit que chaque figure a été frappée à part sur le moule avec un poinçon spécial ; autant de figures, autant de poinçons ; c'est une règle qui ne souffre guère d'exceptions[1]. Aussi, d'un vase à l'autre, le potier a-t-il pu varier de cent façons, au gré de sa fantaisie, les combinaisons de ses figures, sans chercher à composer une scène à l'aide des éléments disparates qu'il rapprochait. On peut donc se demander si dans nos scènes de supplice le potier a bien eu l'intention de représenter un sujet tiré de la vie réelle. Les poinçons distincts dont il s'est servi n'avaient-ils pas primitivement une tout autre destination? L'homme au poteau ne serait-il pas un Marsyas? la femme, une Andromède? Qui nous assure qu'ils aient le moindre rapport avec les animaux qui les entourent?

Tout d'abord, l'usage de poinçons distincts, dans le cas présent, est hors de doute. Il suffit de parcourir l'atlas de Stichaner pour s'apercevoir qu'en effet chaque figure a bien été frappée à part, de telle sorte que le potier a pu ensuite l'isoler à son gré. Ainsi, l'Apollon revient sur plusieurs

1. Voyez Jamot, article *Figlinum opus* dans le *Dictionnaire des antiquités* de Saglio, p. 2029-2030.

morceaux d'où le Marsyas était absent[1]. De même, le potier a utilisé de diverses manières les figures que nous avons vues réunies sur le vase où il a représenté des animaux ; il a supprimé le condamné dans le fragment de Stichaner, tab. V, 3. Ailleurs (tab. XII, 1, 2, 5), il n'a conservé que le chien et le cerf du premier plan. Mais, de ce qu'il a employé des poinçons distincts dans le tableau le plus complet, il ne s'ensuit nullement qu'il n'ait pas eu, en les rapprochant, la pensée de composer une scène qui présente une unité et un sens, et c'est la seule chose qui nous importe ici. Si nous prenons pour exemple le fragment où l'on voit un homme assailli par un lion[2], rien ne nous oblige à croire que ce soit là un assemblage de motifs disparates, primitivement conçus pour être reproduits chacun à part ; c'est au contraire un tableau qui forme un tout et dont les éléments, grâce à la multiplicité des poinçons, ont été ensuite séparés les uns des autres pour prendre place sur des pièces plus petites, plus simples et d'un prix moins élevé. En d'autres termes, le sujet de ce fragment était le prototype d'une série et non pas une combinaison de types pris dans des séries différentes et sans rapport entre eux.

Le condamné entouré de bêtes n'est pas un Marsyas, utilisé après coup pour la fabrication

1. Stichaner, tab. IV, 1 ; IX, 1, 2, 3, 4, 5, 8.

2. Poterie de Westerndorf. Photographie de M. Arndt. Comparez Stichaner, tab. V, 3.

d'une nouvelle fournée de vases. Nous en pourrions douter si nous n'avions pas justement un Marsyas parmi les nombreuses figures des poteries de Westerndorf. Il est manifeste qu'elles sont toutes sorties d'une même officine locale, puisqu'on a retrouvé des moules dans les fouilles. Or, le Marsyas a des jambes de bouc; il est vu de face et n'est point lié à un poteau. L'homme supplicié est vu de trois quarts et le poteau est très apparent. Les tessons de l'Historisches Verein ont précisément cet avantage qu'étant plus complets que ceux de Stichaner ils nous permettent de distinguer nettement parmi ceux-ci le Marsyas et le condamné entouré d'animaux. Au premier se rapportent chez Stichaner les fragments des tab. V, 8 et 9, et XIII, 3; au second, ceux de la tab. X, 1. Si l'ouvrier n'avait pas l'intention de représenter dans le second cas un supplice véritable, pourquoi n'a-t-il pas utilisé le poinçon du Marsyas, au lieu d'en employer un nouveau, d'un type tout différent?

Mais allons plus loin. Quand bien même l'ouvrier aurait appliqué au milieu des figures d'animaux un poinçon qui primitivement avait été fait pour représenter un Marsyas, ce ne serait pas du tout une raison pour qu'il n'ait attaché aucun sens à cette combinaison nouvelle. Et qu'il ait eu la pensée d'y attacher un sens, c'est ce que tout nous oblige à croire.

1° Parmi les fragments de Westerndorf, un

grand nombre, comme on l'a vu, se rapportent aux combats de gladiateurs et aux *venationes* de l'amphithéâtre ; ce sont là, du reste, des sujets qui reviennent sur les poteries d'Arezzo, dans toutes les collections, quelles qu'elles soient. Friedlaender[1], entre autres, n'a pas douté un instant de la connexité que présente avec cette catégorie de monuments la scène du supplice.

2° Les fragments que j'ai décrits ont été trouvés en Bavière, à Tours et à Paris ; ceux du Musée de Saint-Germain ont encore une autre provenance. Tous ont été fabriqués dans les lieux mêmes où on les a recueillis, puisque les fouilles, au moins à Westerndorf et à Paris, nous ont rendu des débris de moules[2]. Comment admettre que les quatre ouvriers, qui ont travaillé à un si grand intervalle de lieu et peut-être de temps, ont imaginé la même combinaison de poinçons, sans qu'aucun d'eux y attachât aucune signification? Les animaux voisins du patient ont toujours la tête tournée vers lui ; pourquoi, s'ils n'ont aucun rapport avec ce personnage et s'ils ne sont là que pour remplir une place vide, ne lui tournent-ils jamais le dos?

3° Enfin, et cette raison pourrait nous dispenser d'en chercher d'autres, le supplicié des *vena-*

1. *Sittengesch. Roms,* 6e éd., t. II, p. 406, note 3.

2. Pour Westerndorf, voy. Stichaner, atlas, tab. XI ; pour Paris, voy. Grivaud de la Vincelle, *Antiquités gauloises et romaines recueillies dans les jardins du palais du Sénat* (*Revue archéologique,* 1892, t. XX, p. 335 et 347).

tiones n'apparaît pas seulement sur des vases d'Arezzo, mais encore sur des poteries d'un autre genre, dont la décoration n'a certainement pas été exécutée à l'aide de poinçons distincts. Telle est une lampe trouvée à Rome, décrite en 1879 par le P. Bruzza et reproduite depuis dans plusieurs publications[1]. Tel est encore un médaillon de terre cuite conservé au Musée de Vienne (Isère)[2]. Si l'on compare ces deux objets aux fragments de vases que je réunis ici, on verra que de part et d'autre il y a identité complète dans l'attitude du supplicié et dans le groupement des principales figures. Dès lors, il faut bien admettre que nous avons affaire à un seul et même sujet qui ne comporte qu'une seule et même interprétation.

Il me paraît tout à fait superflu de citer à nouveau, après Friedlaender et après bien d'autres, les nombreux textes qui peuvent nous éclairer sur les supplices des condamnés dans les *venationes* de l'amphithéâtre. Ici, tout est clair et parle de soi-même. Ce ne sont pas seulement les auteurs sacrés qui nous ont conservé le souvenir de ces

1. Dans de Rossi, *Bull. di archeol. crist.*, 3e série, IV, p. 21, pl. III, 1 ; Saglio, art. *Crux*, fig. 2083, dans le *Dictionnaire des antiquités ;* Le Blant, *De quelques monuments relatifs à la suite des affaires criminelles*, XV, dans la *Revue archéologique*, 3e série, t. XIII (1889), p. 23.

2. G. Lafaye, *Supplicié dans l'arène. Mélanges de l'École de Rome en l'honneur de M. de Rossi* (1891). Voy. aussi *l'Amour incendiaire* dans les *Mélanges de Rome*, 1890, p. 61 et pl. I.

horribles coutumes ; ce sont aussi les auteurs profanes. Dans le Catalogue de l'Exposition de 1867, les femmes suppliciées, que l'on voit sur les fragments de Tours et de Paris, sont données comme étant « peut-être des chrétiennes[1]. » La palme placée à droite de la victime, sur le fragment de Tours, a sans doute contribué à suggérer cette hypothèse ; mais c'est là un ornement très ordinaire sur les monuments relatifs aux jeux du cirque et de l'amphithéâtre. Il est même douteux qu'il ait ici plus d'importance que les autres branches de feuillage semées dans le champ de la composition. M. Le Blant a montré que les artistes des premiers temps du christianisme avaient toujours répugné à représenter la souffrance humaine, même celle des martyrs[2]. Il faut donc voir dans nos fragments des productions d'un art tout profane et un souvenir des *venationes*, où des condamnés de toute sorte, quel que fût leur crime, étaient jetés en pâture aux bêtes de l'amphithéâtre.

Que ce supplice fût infligé à des femmes aussi bien qu'à des hommes, c'est ce que nous apprend par exemple Apulée, sans qu'il soit nécessaire de recourir aux actes des martyrs. A la fin du X^e^ livre des *Métamorphoses*, il raconte longuement l'aventure d'une femme « *quae propter multiforme scelus*

1. *Histoire du travail*, p. 74.

2. Le Blant, *Suite des affaires criminelles*, l. c., §§ VIII et XVIII.

bestiis erat damnata. » C'est une vile créature, « *vilis aliqua*, » frappée par une sentence du gouverneur de la province d'Achaïe. Elle doit subir sa peine dans l'amphithéâtre de Corinthe. Après une pantomime mythologique, jouée au milieu d'un décor splendide, on tire la condamnée de la prison publique et on s'apprête à la conduire au milieu de l'arène, où elle va être reçue par les bestiaires, « *familia ministerio venationis occupata.* » Le lecteur pourra voir dans le roman quels raffinements étranges l'imagination dévergondée de l'auteur latin ajoute à cette donnée, trop commune par elle-même pour son goût et pour celui de ses contemporains[1].

Il importe de remarquer ici le rapport étroit qui unit à la littérature païenne les monuments de la céramique populaire que nous étudions. Martial, décrivant le supplice d'un condamné, déchiré par un ours sous les yeux de la multitude, a plus d'horreur pour le crime que pour le châtiment. Il observe, il est vrai, que « le sang ruisselait de ses membres palpitants et déchirés, et que nulle place sur son corps ne rappelait plus la forme d'un corps :

« Vivebant laceri membris stillantibus artus,
« Inque omni nusquam corpore corpus erat[2]. »

1. Apul., *Met.*, X, cap. XXIII-XXVII, p. 721-733, et cap. XXXIV et XXXV, p. 748-751 (Hillebrand).

2. Mart., *Spect.*, t. VII, p. 5. Cf. t. VIII et XXI (Friedlaender).

Cependant, le poète ne songe pas à se révolter contre cette invention cruelle, qui faisait du spectacle de la douleur physique un amusement pour le peuple assis sur les gradins de l'amphithéâtre ; ce qu'il voit surtout, c'est que le patient est un assassin, un incendiaire ou un sacrilège ; ses épigrammes sont calmes et ingénieuses, comme pouvaient l'être les juges et les bourreaux, qui faisaient jouer à un criminel, à sa dernière heure, le rôle d'Orphée ou de Dédale. Tel est aussi le sentiment des potiers qui ont mis dans le commerce les terres cuites dont nous recueillons les fragments ; chacun des misérables que nous voyons ici exposés à la dent des bêtes féroces est pour eux une chair vile, indigne du nom d'homme ; ils font de ce supplice un motif de décoration, comme Martial en fait le thème de ses petits vers. Nous avons là un témoignage frappant des instincts et des goûts de la classe populaire dans la société du temps de l'Empire[1].

Sur les fragments de Westerndorf, le moule n'a pas donné partout une empreinte également nette ; le relief est parfois insuffisant, ou la terre encore fraîche a bavé sur les contours. Cepen-

1. Il est possible que ces sortes d'exécutions tirent leur origine des Étrusques. Voy. la peinture publiée dans les *Annali dell' Istituto archeologico di Roma*, 1881, p. 1, et *Monum.*, XI, tav. xxv. L'auteur de l'article, M. Keck, mentionne les poteries de Westerndorf d'après Friedlaender, en déclarant qu'il n'a pu les voir (voy. p. 17, note 2).

dant il est certain que le patient n'est pas élevé sur la plate-forme (*catasta*, *suggestus*) dont parlent les textes et dont d'autres monuments nous offrent l'image. Le poteau (*palus*, *stipes*) est fiché à même dans le sol; mais le potier a pu, pour se renfermer dans l'espace dont il disposait, simplifier à dessein la composition, et peut-être ne s'est-il pas astreint à reproduire dans tous ses détails la réalité telle qu'il l'avait vue. Dans les fragments de Tours et de Paris, la cassure a emporté les pieds de la victime. Mais sur un des fragments de Saint-Germain que M. de Villenoisy a communiqués à la Société, on voit distinctement une base de faible hauteur au-dessous de la femme suppliciée. Cette forme de la *catasta* se retrouve sur un sarcophage de Rome, où est sculpté le supplice de l'Amour[1], et sur une peinture des catacombes, représentant Daniel dans la fosse aux lions[2].

On remarquera que sur les fragments de Paris et de Westerndorf des cerfs et un daim sont mêlés à des animaux carnassiers; on pourrait s'en étonner. Si ceux-ci étaient destinés à dévorer le criminel attaché au poteau, pourquoi lancer avec eux dans l'amphithéâtre des animaux timides qui pouvaient facilement détourner leur attention et

1. Voyez Otto Jahn dans les *Berichte ueber die Verhandlungen der Koenigl. Saechs. Gesellsch. d. Wiss. zu Leipzig*, 1851, p. 153 et pl. V.

2. De Rossi, *Bull. di arch. cristiana*, t. III, p. 42, 2.

suffire à les repaître? D'autres monuments nous montrent que ce rapprochement n'a rien d'insolite. Ainsi on peut voir sur le tombeau de Scaurus, à Pompéi, des bestiaires attaquant une panthère et un taureau attachés l'un à l'autre par une corde[1], et sur la mosaïque Borghèse une véritable mêlée, où un élan, un sanglier, un taureau, une antilope et une autruche sont exposés aux coups d'une troupe armée, à côté d'une hyène et d'un lion[2]. Nous avons ici une nouvelle preuve que, dans le *ludus ferarum*, le supplice du condamné, à moins qu'il n'eût acquis par ses crimes une célébrité exceptionnelle, n'avait aux yeux de la foule qu'un intérêt secondaire; il n'était qu'un épisode dans les péripéties du spectacle.

Les vases dont je viens de décrire les fragments ont été certainement fabriqués dans les pays où on les a retrouvés : les moules recueillis à diverses époques dans les mêmes terrains sont là pour l'attester. On peut donc fort bien supposer que les sujets qui nous occupent ont été imaginés et dessinés sur place dans les ateliers locaux d'où les vases sont sortis. Les potiers n'avaient pas besoin d'aller à Rome pour voir exécuter des condamnés au milieu des *venationes;* c'était un spectacle que les amphithéâtres des provinces

1. Mazois, *Ruines de Pompéi,* I, pl. XXXI, fig. 4.

2. Henzen dans les *Atti dell' Accademia pontificia di archeologia,* XII, tav. v. Voyez aussi les peintures de Pompéi dans Helbig, *Wandgem. Campan.,* nos 1517-1519.

pouvaient leur offrir aussi bien que ceux de la capitale[1]. Mais on tend de plus en plus à admettre aujourd'hui que les poinçons dont se servaient ces humbles artisans n'étaient que des copies d'œuvres très connues, déjà cent fois reproduites avant eux par tous les procédés. Les scènes de l'amphithéâtre comptaient, sous l'empire, parmi les sujets favoris de la peinture murale ; nous le voyons assez à Pompéi. Les auteurs citent plusieurs fresques, particulièrement remarquables, où elles avaient été représentées par les soins de grands personnages, pour la décoration d'édifices privés ou publics[2]. Si les poinçons de nos modestes poteries rappellent des types fixés à une époque antérieure par un art plus relevé, c'est sans doute dans ces monuments célèbres qu'on a été les prendre. Il y a là des questions qui sont pour nous fort obscures ; avant de chercher à les éclaircir, il est sage d'attendre que l'on ait étudié dans un ouvrage d'ensemble ces curieux vases d'Arezzo, dont l'Académie des Lincei publiait, il y a quelques années, de si admirables spécimens[3].

1. Pour ne citer que les textes profanes, voy. Tacite, *Hist.*, II, 61 (Lyon), Apul., *Métam.*, X, l. c. (Corinthe).

2. Petron., *Sat.*, 29. Pline, *Hist. nat.*, XXXV, 52. Capitolin., *Gordiani tres*, 3. Vopisc., *Carin.*, 19. Basil., *Homil. in Psalm.*, LXI. Sid. Apoll., *Ep.*, II, 2, 31.

3. *Notizie degli scavi*, 1884, tav. VII à IX.

SAINTE-FOY DE CONQUES

SAINT-SERNIN DE TOULOUSE

SAINT-JACQUES DE COMPOSTELLE.

Par M. l'abbé A. Bouillet, associé correspondant national.

Lu dans la séance du 31 mai 1893.

Parmi les écoles d'architecture romane, l'école de l'Auvergne, écrit Viollet-le-Duc, « peut passer pour la plus belle; seule, elle sut, dès le XI^e^ siècle, élever des églises entièrement voûtées et parfaitement solides; aussi, le type trouvé, elle ne s'en écarta pas[1]. »

Le plan le plus généralement adopté est en forme de croix latine. La nef, voûtée en berceau continu, est flanquée de deux collatéraux qui se continuent autour de l'abside sous forme de déambulatoire, sur lequel s'ouvrent des chapelles rayonnantes. Ces dernières, ainsi que l'abside, sont voûtées en cul-de-four, tandis que les parties circulaires ont des voûtes d'arête en blocage sans nervures. Dans les collatéraux, d'épais doubleaux séparent les travées, voûtées aussi en voûtes

1. *Dictionnaire d'architecture,* t. V, p. 165.

d'arête. Au-dessus de ces derniers court un triforium qui déverse dans la nef, par des ouvertures ordinairement géminées, la lumière qui lui arrive par les fenêtres extérieures. Un demi-berceau continu couvre cette galerie et épaule le mur de la nef haute. C'est la solution première et la plus simple du problème qui se posait par suite de la nécessité de résister à la poussée de la voûte.

Les piliers, monocylindriques ou déjà cruciformes, portent des chapiteaux d'une grande richesse et d'une étonnante variété. Leur ornementation est inspirée ou par l'imitation large des chapiteaux antiques, ou par la reproduction des entrelacs communs dans l'art oriental, ou par la représentation de scènes historiques, allégoriques et même fabuleuses. La base des colonnes est la base attique, plus ou moins modifiée par le plus ou moins d'importance donnée à ses divers éléments. Elle repose sur un socle dont les angles sont souvent amortis par des griffes.

A l'extérieur, des contreforts, ou carrés ou formés par des colonnes engagées, correspondent aux arcs doubleaux ; les corniches et les entablements reposent sur des consoles ou modillons, dans l'ornementation desquels l'imagination des sculpteurs se donnait libre carrière. Néanmoins, on trouve surtout dans la région qui nous occupe, — et c'est là un des traits caractéristiques de l'art roman de l'Auvergne, — des modillons ou corbeaux qui rappellent par leur forme les copeaux

qui tombent sous le rabot du menuisier, ce qui leur a fait donner le nom de *modillons à copeaux*.

Enfin, un clocher octogone à deux étages s'élève ordinairement sur un massif barlong à la croisée de la nef et du transept.

Quand nous aurons signalé encore l'apparition des portails à voussures avec tympan et des colonnettes engagées dans les angles rentrants de l'ébrasement, l'ornementation polychrome obtenue à l'aide d'une marqueterie de pierres de diverses couleurs, l'usage de l'arcature qui élégit les murs en les décorant, nous aurons donné une faible idée des éléments qui constituent cette architecture franchement originale. De leur usage judicieux résultent des édifices d'aspect robuste et monumental, dû bien moins à une ornementation à qui la rudesse des matériaux imposait la sobriété qu'à l'harmonie heureuse et bien entendue des proportions.

L'architecte de l'église abbatiale de Conques n'avait garde de dédaigner des moyens aussi simples, alors que l'effet produit par leur emploi était si grand. Plus hardi cependant que ses devanciers, il eut l'idée de faire tourner les collatéraux et le triforium dans les bras du transept, de sorte que ce dernier, avec ses bas-côtés et ses galeries, présentât la même ordonnance que la nef principale. Néanmoins, il n'osa exécuter entièrement sa conception, et ce n'est que peu d'an-

nées après que le constructeur de la basilique de Saint-Sernin, à Toulouse, fit contourner par les collatéraux et leurs tribunes les extrémités elles-mêmes du transept. Il y a d'ailleurs entre les deux églises des ressemblances si frappantes de plan, d'exécution et de décoration, sans compter les rapprochements de dates, qu'il est bien malaisé à un esprit attentif de n'y pas soupçonner une commune inspiration. Sainte-Foy de Conques, c'est l'architecture auvergnate en voie de perfectionnement; Saint-Sernin de Toulouse, c'est le perfectionnement complet.

Le pape Urbain II, à son retour de Clermont, où il avait prêché la première croisade, consacra, le 24 mai 1096, le chœur de cette dernière église. Le fait est attesté par le pontife lui-même dans une bulle-privilège de cette même année en faveur de l'abbaye de Saint-Sernin[1]. Toutefois, à cette date, l'église était loin d'être achevée; l'examen de ses parties supérieures permet de se convaincre que le chœur seul existait jusqu'à la hauteur du triforium, couvert sans doute pour la circonstance d'une charpente provisoire. Aucun document conservé ne parle du moment où l'édifice fut commencé. Mais, comme il ne paraît pas qu'il y ait eu interruption sensible dans la construction jusqu'à la hauteur des galeries, où les ouvriers com-

1. Voy. *Cartulaire de Saint-Sernin,* publié par M. l'abbé Douais, p. 476.

mencèrent comme une nouvelle campagne, le commencement de la construction ne semble pas pouvoir être avancé plus haut que l'année 1060. D'ailleurs, la légende du chanoine saint Raymond lui attribue d'importants encouragements matériels dans l'œuvre de la basilique, et les années de la pleine activité de ce saint homme vont de 1075 environ à 1110 environ[1]. Or, « d'après le chronographe de l'abbaye rouergate, l'église de Conques était à peu près terminée au moment où l'on posait la première pierre de Saint-Sernin... Odolric, » abbé de Conques, qui en entreprit la construction, « est cité pour la dernière fois dans une pièce de 1065. » Sainte-Foy de Conques serait donc antérieure à la basilique de Toulouse, au moins dans certaines de ses parties.

Ne savons-nous pas d'ailleurs, par le Cartulaire, que partout où s'établissaient les moines de Conques ils construisaient des couvents et des églises? Falco de la Barde, son épouse Florence et leurs enfants donnent au Saint-Sauveur et à Sainte-Foy de Conques leur manse de Vinairols (aujourd'hui Sainte-Foy-la-Grande, Gironde), avec un port sur la Dordogne et une partie des droits sur les

1. *Suum cuique.* Nous devons à l'obligeance de M. l'abbé Douais, professeur aux facultés libres de Toulouse, et de notre savant et modeste confrère M. Anthyme Saint-Paul d'utiles renseignements pour cette partie du présent mémoire. C'est un devoir de juste gratitude de leur en laisser l'honneur.

navires chargés de sel, à condition que les moines bâtiront une église[1].

Dodo de Samathan rappelle que son père Élie a donné son alleu de Peyrolières[2], où les moines de Conques ont construit une église[3], et y ajoute de nouvelles donations.

Au commencement du XII^e^ siècle, Conques reçoit de Eudes « et consorts » l'église de Mont-Saint-Jean[4], que les moines viennent de reconstruire[5].

Un document nous a même conservé les noms de trois de ces moines bâtisseurs, sinon architectes : Amancius donne à l'abbaye de Conques deux manses dans le Bazadais, à condition que Deusdet, moine, ou Pierre, ou Oldoric y construira une église en l'honneur de sainte Foy[6].

Ajoutons que, toujours d'après le Cartulaire, l'abbaye de Conques envoya des constructeurs au delà de Toulouse, jusqu'en Espagne. D'après les

1. « In tali convenientia ut monachi Sanctæ Fidis faciant ibi ecclesiam » (*Cartulaire,* n° 53).

2. Haute-Garonne.

3. « Magno labore monachorum constructa est ibi ecclesia » (*Cartulaire,* n° 66).

4. Haute-Garonne.

5. « Quæ modo reedificatur a monachis Conchacensibus in honore sancti Johannis et sancte Fidis virginis martyris » (*Cartulaire,* n° 465).

6. « Per talem convenientiam ut Deusdet monacus aut Petrus aut Odolricus *faciant* unam ecclesiam in honore sanctæ Fidis » (*Cartulaire,* n° 50).

conseils de l'évêque de Pampelune, Pierre d'Audouque, le roi d'Aragon Sanche Ramirez, faisant le siège de Barbastro, promet, s'il prend la ville, d'en donner la plus grande mosquée aux moines de Conques pour y établir un prieuré, et tient parole après sa victoire. Plus tard, il fait un vœu semblable en marchant contre Saragosse et Lérida[1]. Nous savons aussi que l'abbaye de Conques reçut, entre 1100 et 1114, l'église de Roncevaux de Sanche, comte de Erro.

La comparaison même la plus rapide suffit pour faire voir que le plan de Saint-Sernin se retrouve presque identique, au moins pour le transept et le chœur, dans le plan primitif de la célèbre cathédrale de Santiago de Compostelle, dont la construction fut commencée en 1082. La ressemblance porte également sur les portes jumelles des façades, sur les tribunes et sur l'extérieur des absidioles. De plus, on remarque dans les cathédrales de Lugo et d'Orenzo, ainsi que dans les ruines de Saint-Laurent de Carboeiro, les grands traits qui caractérisent l'architecture auvergnate du XI^e^ siècle.

Le R. P. Fidel Fita, membre titulaire de l'Académie royale d'histoire de Madrid, a retrouvé et publié en 1882 le quatrième livre du Codex de Saint-Jacques de Compostelle (Liber de miraculis S. Jacobi)[2]. C'est une sorte de guide à l'usage

1. *Gallia christiana.* — *Cartulaire de Conques,* Introduction, p. xv.

2. *Le Codex de Saint-Jacques de Compostelle (Liber de mira-*

des nombreux pèlerins qui se rendaient au tombeau du grand apôtre. Il a dû être rédigé au commencement du XII^e siècle.

Nous y voyons[1] que, des quatre routes qui conduisaient nos pères à Compostelle et qui se réunissaient à Puente-la-Reina, à quelque distance de Pampelune, la seconde, partant du Puy, passait à *Conques* et à Moissac. La première gagnait Puente-la-Reina par Saint-Gilles, Montpellier, *Toulouse* et le port d'Aspe. De plus, le Codex signale les reliques de sainte Foy parmi celles qu'il convient de vénérer au passage[2]. Il n'est donc plus surprenant qu'il ait pu y avoir entre Conques, Toulouse et Compostelle un échange d'inspirations artistiques entretenu par le courant des pèlerinages et de la dévotion[3]. Le culte de sainte Foy était alors répandu dans toute l'Europe occidentale, et nombreuses étaient dans l'univers chrétien

culis sancti Jacobi), liv. IV, publié par le P. F. Fita, avec le concours de J. Vinson. Paris, Maisonneuve, 1882, in-8°.

1. P. 2-3.

2. P. 28.

3. On sait que sainte Foy, originaire d'Agen, fut martyrisée dans sa ville natale, où elle resta en grande vénération, même après que ses reliques eurent été transportées à Conques au IX^e siècle. Or, il y eut à Compostelle, au commencement du XII^e siècle, un chanoine originaire d'Agen, nommé Bernard, qui devint évêque de Salamanque et en dernier lieu archevêque de Santiago. Il mourut en 1152. N'est-il pas admissible qu'il ait porté et introduit dans cette dernière ville le culte de sa sainte compatriote? — Nous devons ce renseignement à l'obligeance du R. P. Ferreiro, chanoine de Santiago.

les possessions de l'abbaye de Conques. Nous avons eu à signaler ailleurs[1] ce fait qu'en 1034 Roger Ier de Tosny, seigneur de Castillon, en Normandie, alla seconder don Sanche d'Aragon dans sa lutte contre les Maures et fit le pèlerinage de Compostelle. A son retour, il visita à Conques le tombeau de sainte Foy, rapporta des reliques de la jeune sainte, qu'il donna pour patronne à l'abbaye qu'il fondait à Castillon, en même temps qu'il changeait ce dernier nom en celui de Conches, le même en latin que Conques.

Venons maintenant au détail.

Six rosaces en marqueterie de pierre et quelques fragments de dessins géométriques sont, à la façade de Conques, les seuls spécimens de cette ornementation polychrome qui était un des traits caractéristiques de l'art auvergnat à l'époque qui nous occupe et dont on remarque des spécimens si curieux et si complets à Notre-Dame-du-Port de Clermont, à Issoire et à Brioude.

A Conques, les piliers qui séparent les travées de la nef offrent alternativement deux dispositions différentes. Les uns, carrés, sont flanqués sur chaque face d'une colonne cylindrique engagée; les autres, cruciformes, offrent une saillie rectangulaire dans chaque angle rentrant. Les premiers rappellent par leur plan certains piliers de la cathédrale de Santiago; les autres sont conçus

1. *L'Église Sainte-Foy de Conches (Eure) et ses vitraux.* Caen, 1889, p. 2.

d'après un parti intermédiaire entre ceux de cette église et ceux de Saint-Sernin. Les uns et les autres se retrouvent dans les églises romanes de la région auvergnate.

A Conques, aussi bien qu'à Toulouse et à Compostelle, chaque travée du triforium embrasse, sous un arc en plein cintre sensiblement surhaussé, deux arcades surélevées ayant pour support commun deux colonnettes jumelles à chapiteau unique et reposant aux extrémités sur le chapiteau d'une colonne engagée. Colonnes et colonnettes ont des bases attiques largement profilées et des chapiteaux d'une belle exécution.

La disposition des tribunes dans les trois églises est la même que dans les églises auvergnates, mais avec plus d'ampleur. La galerie est plus spacieuse, les ouvertures plus hautes et plus larges, l'ordonnance plus élancée, la décoration plus soignée. Il semble que les architectes, en donnant par suite plus de hauteur à leurs églises, aient eu la préoccupation commune d'y déverser plus de lumière et de faire contraster une certaine élégance avec la noble sobriété des parties basses. Le même but a été atteint par l'emploi des mêmes moyens.

Nous avons fait remarquer déjà que les collatéraux et le triforium, qui, à Conques, bordent les deux côtés du transept, le couronnent complètement à Toulouse. Il en est de même à Santiago de Compostelle.

L'abside de nos trois églises, avec sa couronne de chapelles rayonnantes formant à l'extérieur autant d'absidioles, reproduit l'ordonnance générale des églises d'Auvergne. Toutefois, il y a lieu de signaler d'importantes modifications de détail. A l'église de Conques et à la basilique de Toulouse, le soubassement des absidioles est buté par des contreforts carrés qui, à la hauteur de la base des fenêtres, se terminent carrément pour supporter une colonne semi-circulaire engagée. Celle-ci, couronnée par le triple rang de billettes qui contourne les archivoltes, porte la corniche du toit par l'intermédiaire d'une colonnette et de son chapiteau. Au contraire, dans les églises purement auvergnates, Notre-Dame-du-Port, Orcival, Issoire, par exemple, les colonnes et colonnettes superposées reposent sur un soubassement continu, mais portent aussi directement la base du toit.

Cependant, dans les angles rentrants formés par l'intersection des absidioles avec le mur du déambulatoire, à Conques comme à Toulouse, la colonnette isolée monte d'un seul jet du contrefort carré à la base du toit. Là, en effet, il n'y a à résister à aucune poussée, et cette colonnette est plutôt un ornement qu'un membre utile et actif.

Plus haut, au-dessus de la toiture des absidioles, une muraille semi-circulaire pleine, mais décorée à Compostelle d'ouvertures simulées, indique la galerie en demi-berceau annulaire qui continue

autour du chœur la galerie du triforium. A l'intérieur, une première rangée d'ouvertures donne quelque jour à cette galerie, tandis qu'une seconde, percée au-dessus, éclaire le chœur. C'est une différence de plus à constater avec les églises romano-auvergnates, où le triforium s'arrête à la naissance du chœur et où par suite existe seule la rangée de fenêtres destinées à déverser dans le chœur la lumière extérieure.

Après ce rapide examen, nous ne croyons pas téméraire de conclure que la diffusion du culte de sainte Foy, ainsi que la grande vogue du pèlerinage de Compostelle, ont simultanément contribué à créer et à entretenir un véritable mouvement architectural et artistique. Au nombre des pèlerins des deux sanctuaires, comme parmi les moines qui les peuplaient, il dut se rencontrer des artistes désireux de contribuer à en augmenter le lustre matériel. Poussés par une louable émulation, ils établirent de l'un à l'autre un échange incessant de perfectionnements et d'embellissements, tandis que Toulouse bénéficiait de sa situation, à proximité du chemin qui reliait Conques et Compostelle, et aussi du concours que lui attirait le merveilleux trésor de ses reliques insignes.

Il y a là plus d'éléments qu'il n'en faut pour expliquer la parenté indiscutable des trois églises.

ANTIQUITÉS

DU MONT HÉRAPLE.

EXAMEN

D'UNE FOUILLE FAITE PAR M. HUBER EN 1892.

Par MM. L. Maxe-Werly, associé correspondant,
et le colonel G. de la Noë, membre résidant.

Lu dans la séance du 18 mai 1892.

I.

Situé sur le territoire de Ruhling, commune de Cocheren, à quatre kilomètres de Forbach, le Héraple, plus ordinairement appelé Hiéraple, est un lieu élevé qui au temps de la domination romaine était couvert de constructions importantes. D'un accès assez difficile sur deux de ses côtés, cette éminence aurait été, s'il faut en croire la tradition, occupée par un camp chargé de défendre une voie antique qui, venant de Metz, se dirigeait vers Sarrebourg. On voyait encore, au milieu du siècle dernier, « une terrasse en forme de rempart..., des souterrains..., et une espèce de citerne où l'on amenoit l'eau par des corps (tuyaux) en plomb que l'on y a découverts

sous terre. » Dom Calmet, à qui nous empruntons ces renseignements, ajoute que « sur l'emplacement de ce camp on trouvoit souvent des médailles antiques d'or, d'argent et de bronze[1]. »

Un emplacement aussi riche en antiquités de toute nature dut être, dans tous les temps, le but de nombreuses fouilles entreprises, soit pour se procurer des matériaux propres à la construction des habitations voisines, soit par la curiosité et dans l'espoir de découvrir sous les ruines qui couvrent le sol les prétendus trésors que la légende déclarait y être demeurés cachés.

Au commencement du siècle dernier, le curé de Saint-Avold, qui avait étudié cette éminence et transmis à Dom Calmet les renseignements publiés dans la *Notice de la Lorraine*, déclarait y avoir vu les restes d'un ancien temple de forme octogone, précédé d'un vestibule carré oblong, dont les murs, formés de grosses pierres de taille, s'élevaient encore de cinq à six pieds au-dessus du sol. « Ce temple, dit-il, avoit dans œuvre dix-huit pieds de roi ; il étoit tourné à l'orient[2]. » Selon son opinion, le véritable nom de cette petite montagne aurait été « Her-aple, comme qui diroit : seigneur Apollon ou dieu Apollon. »

1. *Notice de la Lorraine,* in-fol. Nancy, 1756.

2. Tout récemment, les substructions de ce temple viennent d'être reconnues et mises à découvert par M. E. Huber. Le résultat des nouvelles fouilles entreprises par cet archéologue sera l'objet d'un mémoire spécial qui doit paraître sous peu.

Cette explication, fort acceptable, croyons-nous, ne paraît pas avoir été prise en considération par tous les historiens et archéologues qui se sont occupés de ce lieu antique. Dans son *Dictionnaire du département de la Moselle*, publié en 1817, Viville accepte la forme Herapel, mais de prétendus savants ayant proposé de faire dériver le nom de cet emplacement de deux mots grecs ιερος, saint, et πολις, ville, ou de ιερον Απολλονος, sanctuaire ou temple d'Apollon, la dénomination *Hiéraple* a été depuis admise, et c'est ainsi que cette petite montagne est désignée dans le *Dictionnaire topographique du département de la Moselle*, publié par M. de Bouteillier en 1874.

Depuis l'époque où le curé de Saint-Avold reconnut sur le plateau du Héraple les vestiges des levées du camp romain et du grand édifice, ce qui restait de ces ruines imposantes a presque complètement disparu aujourd'hui. Tous ceux qui, depuis le commencement de ce siècle, ont visité le Héraple et en ont fait la description ne paraissent point y avoir fait pratiquer des fouilles sérieuses; les différents récits insérés dans les Mémoires des sociétés savantes de la région semblent avoir été copiés les uns sur les autres ou empruntés à la *Notice de la Lorraine;* tous parlent de riches trouvailles faites en ce lieu, mais, seul, M. Victor Simon a songé à faire connaître, par une description assez détaillée qu'accompagne une planche gravée au trait, les anti-

quités les plus remarquables découvertes de son temps sur cet emplacement si renommé.

1825. — « Non seulement, dit M. Altmayer, il existait en ce lieu une forteresse, mais même une ville assez considérable...; le voyageur qui le visite ne marche que sur des débris. Des tuiles brisées, des fragments d'urnes funéraires, des cendres, des ossements sont mêlés à la terre végétale. Les murs, dont on voit des restes, sont posés sur le grès siliceux rougeâtre; les lignes du camp, qui embrassaient entièrement le plateau, formaient un triangle. L'emplacement où la tradition prétend que s'élevait un temple dédié à Apollon est actuellement encore désigné sous le nom de *Tempel acker* (champ du temple). On y a trouvé beaucoup de médailles et de figurines en bronze. M. Motte, de Sarrelouis, ajoute-t-il, possède plusieurs de ces objets; d'autres ont été acquis par des étrangers. »

L'auteur de cet article adressait alors à l'Académie royale de Metz un certain nombre de pierres provenant du Héraple, mais il ne les décrit pas dans son mémoire et n'en donne aucune représentation[1].

1827. — Dans son *Essai statistique sur les frontières nord-est de la France*, page 289, Audenelle rapporte que « les antiquités fourmillent dans cette célèbre *plaine* où chaque jour le soc de

1. *Mémoires de l'Académie royale de Metz*, X^e^ année, p. 355.

la charrue retourne quelques médailles. C'était un lieu d'étape, une position militaire de la plus haute importance. Apollon en était le dieu tutélaire, il a transmis son nom à la montagne. Son temple y a été vu, mais depuis longtemps le dieu a disparu... »

1837. — « Là, dit le baron d'Huart, aucune fouille n'est infructueuse; des statues, des bas-reliefs, des vases, des urnes, des médailles, des inscriptions tumulaires ou votives et même de précieux camées sont souvent le prix des moindres explorations. Là était, assure-t-on, un temple consacré à Apollon, impitoyablement rasé vers le milieu du siècle dernier. Il était composé d'un vestibule oblong et d'un sanctuaire octogone de dix-huit pieds dans œuvre, tourné vers l'orient et construit en pierres de taille de grande dimension. Non loin de ce temple, on remarque une citerne de six pieds de diamètre creusée dans le roc vif; un aqueduc souterrain y amenait les eaux de Guirlingen; il fut découvert par les *Heyden* (les païens) et *Hiérapolis* cessa d'exister[1]. »

1841. — Désormais, cette légende d'Hiérapolis va se propager et prendre de la consistance avec l'appui que lui prête M. Victor Simon; la description du plateau variera peu, mais de nouveaux détails y seront ajoutés : « Là, près d'un rocher présentant une légère éminence, se trouvait un

1. *Revue d'Austrasie*, 1837, p. 57.

temple consacré, dit-on, à Apollon ; un puits de forme carrée a été creusé dans le même rocher. A quelques pas plus loin, une tranchée, longue de quelques mètres, donna lieu à des trouvailles fort intéressantes et mit à découvert un escalier souterrain taillé dans le grès. » Je passe sous silence les nombreuses réflexions que suggère à l'auteur son érudition sur le culte des fontaines pour noter la découverte « d'un onix représentant un centaure, d'un médaillon grec de Septime Sévère, d'une fibule représentant un cerf, d'un bas-relief barbare représentant un homme à cheval. »

C'est également à M. Victor Simon que nous devons de connaître le résultat des fouilles entreprises en 1840 par M. le préfet Germain sur l'emplacement d'un atelier de serrurier, s'il faut en croire la nature des objets recueillis et les représentations qui cette fois ont été faites de ces antiquités[1].

M. l'abbé Ledain, dont la science et le zèle pour tout ce qui se rapportait aux antiquités de l'Est étaient si justement appréciés, se plaignait avec juste raison que les fouilles faites au Héraple n'eussent jamais été bien conduites « et qu'on soit en quelque sorte conduit à ignorer aujourd'hui dans quelles mains sont passées les antiqui-

1. *Mémoires de l'Académie royale de Metz*, 1841, t. XXII, p. 164.

tés romaines intéressantes découvertes sur cette célèbre montagne[1]. »

C'est du Héraple que provient le monument suivant, élevé à l'empereur Tibère vers l'an 20 avant J.-C., offert par M. Lousteau au Musée de Metz[2] :

TIB · CAE
DIVI · AVG · F
DIVI · IVLI · N
AVG PONTF
MAX · COS · III
IMP · VIII · TRB
POTEST · XXII
...ᴰEGOVICOV

TIB(erio) CAE(sari) DIVI·AVG(vsti) F(ilio), DIVI·IVLI(i) N(epote) AVG(usto), PONTIF(ici) MAX(imo) CO(n)S(uli) III, IMP(erator) VIII, TRI-B(unicia) POTEST(ate) XXII... EGOVICO[3].

1. *Mémoires de la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle,* 1863, séance du 5 juillet 1860.

2. Voir le *Catalogue de la Galerie archéologique,* nº 107, p. 68.

3. Voir Ch. Robert, *Épigraphie gallo-romaine de la Moselle,* 2e fascicule, p. 3, pl. VI, nº 1.

La lecture de cette inscription, publiée par M. Abel dans sa notice sur les *Voies romaines dans le département de la Moselle,* est fautive; cet auteur mentionne à tort la découverte d'un bas-relief de Septime Sévère demeuré inconnu de tous; peut-être, dans la transcription qu'il a faite d'un passage précédent, a-t-il confondu médaillon avec bas-relief.

C'est également du Héraple que provient la tablette de bronze décrite par M. Ch. Robert dans son *Épigraphie de la Moselle,* 1re partie, p. 58, puis étudiée à nouveau par M. le

Acquise d'un aubergiste de Rosbruch par M. Motte, de Sarrelouis, cette inscription permet d'assigner aux constructions élevées sur le sommet du Héraple une date certaine.

En adressant, en 1862, ce monument si intéressant à la Société d'archéologie de la Moselle, M. Lousteau lui remettait en même temps l'extrait d'un manuscrit rédigé autrefois par son oncle, M. Motte, dans lequel il était fait mention de la découverte de tuyaux en plomb qui amenaient les eaux d'un village présentement détruit, nommé Querling, distant d'un quart de lieue, des ruines d'une ancienne tuilerie, d'ustensiles en tous genres, etc., etc.[1].

En 1866, il fut fait une trouvaille importante de monnaies romaines et de bijoux renfermés dans une sépulture ; le tout fut vendu à Trèves[2]. Depuis cette dernière époque, les fouilles entreprises sur le plateau du Héraple se sont multipliées, mais nous ignorons ce qu'elles ont produit.

Le regret exprimé autrefois par M. l'abbé Ledain de voir le mont Héraple bouleversé en tous sens, sans grand profit pour la science, paraît avoir été

commandant R. Mowat, qui restitue ainsi l'inscription : [In h(onorem)] d(omus) d(ivinae) [deo Vi]sucio [? Jul(ius) Ac]-ceptus [et... us] Mottio V(otum) S(olvunt) l(ibentes) M(erito). (*Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1888, p. 220.)

1. *Bulletin de la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle*, 1862, t. V, p. 44.

2. *Bulletin de la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle*, 1866, t. IX, p. 63.

entendu. Malgré les nombreuses fouilles entreprises au hasard et sans méthode sur l'étendue du plateau, il est encore certains points non encore bouleversés par la pioche des chercheurs, et l'on peut encore espérer que, sous une direction habile, plusieurs de ces emplacements, demeurés inexplorés, procureront de nouvelles richesses archéologiques. En attendant qu'il soit permis à M. Émile Huber, de Sarreguemines, de publier dans leur ensemble les résultats obtenus dans les différentes fouilles faites par lui sur ce coteau, encore si riche en antiquités de toute nature, nous avons rédigé, sur son invitation, l'inventaire de tous les objets qu'il a recueillis en un lieu que notre confrère croit avoir été autrefois l'emplacement, la demeure, l'officine d'un marchand de produits pharmaceutiques.

Comme les objets découverts en cet endroit appartiennent tous à l'époque gallo-romaine, il sera facile à nos confrères de se former une opinion sur la valeur de cette proposition que, pour notre compte, nous croyons fort acceptable.

La description la plus détaillée, la plus précise, ne pouvant en aucun cas remplacer la vue des objets eux-mêmes, il nous suffira de faire suivre la dénomination de chacun d'eux de l'indication de la planche et du numéro où il est reproduit, puis d'ajouter, quand il y aura lieu, quelques détails complémentaires.

Monnaies. — Presque toutes les monnaies extraites du sol sur l'emplacement de la demeure en question sont frustes et n'offrent aucun intérêt numismatique : grands et moyens bronzes du haut empire, petits bronzes de l'époque des tyrans de la Gaule et des empereurs successeurs de Constantin; il ne s'en est point trouvé de postérieures au IVe siècle[1].

Nous avons toutefois à signaler la découverte d'un grand médaillon d'argent de l'empereur Constant Ier (338-350), offrant au revers la légende TRIVMFATOR GENTIVM BARBARARVM. Dans le champ, l'empereur est représenté debout, en costume militaire, tenant de la main droite le *labarum*, orné du monogramme du Christ, et de la gauche la haste. A l'exergue, sont inscrites les trois premières lettres de l'atelier SIScia (Illyrie). Pl. F, n° 1 [2].

Verres. — Nombreux fragments : pieds de vases, anses, cols de fioles de diverses dimensions; débris d'une grande coupe en verre blanc, d'environ 0m15 de diamètre, dont le bord, replié sur lui-même à l'extérieur, forme un bourrelet creux de 0m008 d'épaisseur.

1. En 1870, la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle acquit un petit lot de 35 monnaies, toutes frustes, aux noms de Tétricus, de Constant Ier et de Gratien. (Voir t. XIII, p. 31.)

2. Voir Cohen, *Description des monnaies frappées sous l'empire romain*, 2e édit., t. VII, p. 420, n° 111.

A l'aide de quelques débris, il nous a été permis de reconstituer dans sa forme primitive un flacon à six pans, obtenu par le procédé du moulage. Cette pièce, haute de 0m07, offre sur le fond deux cercles concentriques en relief. Pl. B, 4.

La pièce la plus importante recueillie sur cet emplacement est assurément la suivante, que son état de conservation presque complet rend digne de figurer avec honneur dans les vitrines d'un Musée. Pl. F, 4.

Petit quadrupède dont il serait assez difficile de déterminer l'espèce ; la gueule est entr'ouverte, les oreilles sont couchées sur le dos ; son attitude est celle d'un lièvre surpris au gîte ; ses yeux ronds et fixes expriment la crainte. L'ouvrier a su donner au regard de l'animal un éclat tout particulier en couvrant d'une feuille d'or la prunelle, qu'il a faite fortement saillante.

Poteries. — Fragments de vases en terre rouge, à couverte rouge, avec ornements en relief, dont l'un représente des personnages groupés deux par deux. Pl. D, 4 et 5.

Fragment de vase en terre brune vernissée, pièce peu commune, avec feuilles et fleurs en relief. Pl. D, 3.

Moitié d'un grand bol en terre rouge très fine, de bonne fabrication, orné sur la panse de feuilles de lierre. Diamètre, 0m14. Pl. C, 1.

Vase à large panse en poterie jaunâtre et très légère. Diamètre, 0m115. Pl. C, 2.

Vase sans pied, à fond plat, en terre jaunâtre. Diamètre, 0m085. Pl. C, 4.

Moitié d'un bol uni en terre rouge. Diamètre, 0m12. Pl. C, 5.

Coupe en terre noire vernissée. Hauteur, 0m07. Pl. C, 6.

Vase en terre d'un jaune grisâtre. Hauteur, 0m13. Pl. C, 7.

Vase en terre d'un jaune grisâtre. Hauteur, 0m075. Pl. C, 8.

Petite coupe en terre rouge foncé. Diamètre, 0m075. Pl. E, 2.

Deux petits vases en terre noire, avec glacis noir d'aspect métallique. Hauteur, 0m037. Pl. E, 7.

Partie inférieure d'un petit vase en terre rouge avec dessins en creux produits par l'ébauchoir. Pl. B, 8.

Trois fonds de vases en terre rouge avec noms de potiers marqués à l'intérieur :

ACEDILV F

B. Fillon a fait connaître la marque ACEDICV F trouvée à Poitiers ; peut-être faut-il, sur le tesson trouvé au Héraple, lire de préférence AGEDILV F, nom gaulois qui s'est rencontré sur des poteries de même nature sous les formes AGEDILLI, AGEDILLVS·F, AGEEDILLVS·F.

MSVJIVAꟻ · (PAVLVS·M).

Nom romain que l'on retrouve dans les marques PAVLVS·F, PAVLI·M, PAVLOS, PAVLLVS, OF

PAVLLI, PAVLLI·M, et les diminutifs PAVLIANVS, PAVLLIANVS.

.. MARTA FE.

Nom mal venu sous l'application du cachet du potier romain et que l'on retrouve dans l'une des formes : MARTIA FE, MARTIAL FE, MARTIALI·FE, MARTIALIS FE, MARTIAVS, MARTIANI.

L'abréviation T (TI) s'est rencontrée sur des marques de potiers à Riegel, Friedberg, Mayence, Bonn, Voorburg et dans d'autres fouilles faites sur les bords du Rhin.

Un creuset (haut., 0m105) non encore dégagé à l'extérieur des scories qui l'enveloppent. Pl. D, 1.

Deux creusets. Hauteur, 0m05. Pl. E, 1. (Voir Grivaud de la Vincelle, *Arts et métiers des anciens*, pl. XCIX.)

Grain de collier en terre grise, de forme aplatie. Diamètre, 0m032. Pl. G, 3.

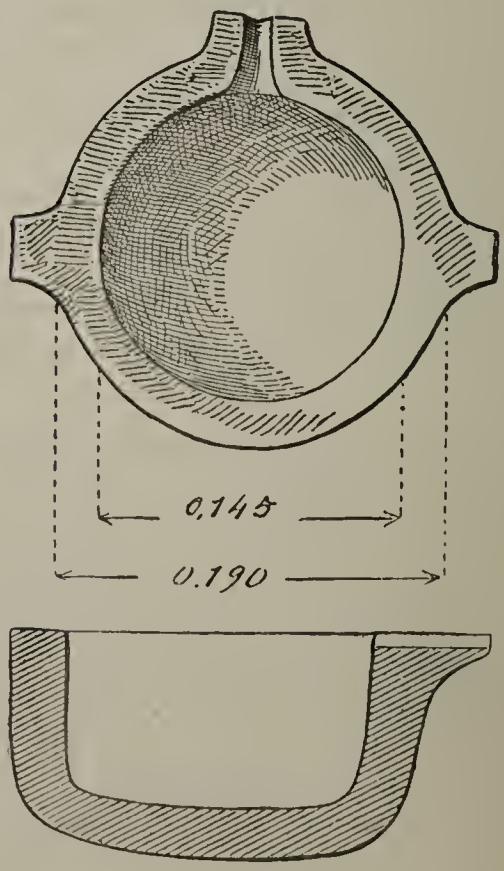
Autre grain en pâte dure, percé et godronné, portant encore des traces de l'émail vert qui le recouvrait. Diamètre, 0m02. Pl. G, 2.

Pièce de grande dimension très curieuse par sa forme. C'est une sorte de gourde de 0m24 de diamètre, destinée à être posée à plat, munie sur le flanc de deux anses accostant un goulot suffisamment relevé pour ne point laisser échapper le liquide qu'elle pouvait contenir. Pl. G, 1.

Pierre et marbre. — Petit socle en pierre, gros-

sièrement taillé, de 0m045 de longueur sur 0m037 de largeur et 0m037 de hauteur, dont la table supérieure offre une cavité rectangulaire dans laquelle a pu s'encastrer la base d'une petite statuette.

Mortier en marbre, du poids de 3 kilogr. 500, et son broyeur en pierre dure (grès ou marbre),



dont le manche en bec de cane s'adapte parfaitement à la main; sur le flanc de la tige est percé

un trou qui pénètre environ d'un centimètre et demi. Pl. D, 2[1].

Fers. — Dans toute l'étendue de l'emplacement fouillé et mis à découvert par M. E. Huber, il a été recueilli de nombreux débris en fer provenant soit des portes de l'ancienne habitation, soit des meubles et coffres qui y avaient été réunis : serrures, clefs, pentures, verrous, moraillons, gonds, couplets, charnières, crochets, gâches, lacets, fiches et autres fragments ou pièces difficiles à déterminer.

Nous avons fait reproduire seulement quelques-uns de ces débris[2].

Serrure dont les cloisons mesurent 0[m]06 de côté ; la forte couche d'oxyde dont elle est recouverte maintient encore la clef qui y est engagée.

1. Le Musée de Verdun possède une pièce identique en marbre blanc, trouvée au lieu dit *Champ la Gaille,* commune de Brabant en Argonne, que M. Liénard a décrite comme étant un ex-voto représentant un pied ou bas de jambe (*Archéologie de la Meuse,* t. II, p. 9, pl. XIX, 4). Voir les reproductions de broyeurs publiés par Grivaud de la Vincelle, *Arts et métiers des anciens,* pl. XXI, n[os] 5 et 6.

2. En octobre dernier, M. E. Huber nous adressait les moulages d'un bas-relief et d'un fragment d'inscription découverts dans les substructions d'un mur, sur le plateau du Héraple ; ces moulages sont aujourd'hui déposés au Musée lapidaire de Bar-le-Duc.

Le bas-relief, qui représente, dans une niche, *Mercure nu, debout, tenant sur le bras gauche Bacchus enfant,* nous offre une réplique très affaiblie de la célèbre statue de Praxitèle, dont l'original a été découvert à Olympie en 1877. Ce bas-

Clef de grande dimension (0^{m}23) à anneau losangé, forme qui se retrouve à presque toutes les époques. Pl. J, 7.

Clefs de petites dimensions. Pl. J, 2, 3, 4, 5.

Penture privée de son gond (0^{m}27), mais encore munie des clous qui la fixaient sur la porte. Pl. I, 2.

Pêne de verrou (0^{m}18) glissant entre deux râteaux ou lacets à pointe molle ; l'une des extrémités pénétrait dans une gâche fixée au chambranle, tandis que l'autre, terminée par un morillon muni de son auberon, venait s'appliquer sur l'ouverture pratiquée dans le palastre. Pl. H, 3.

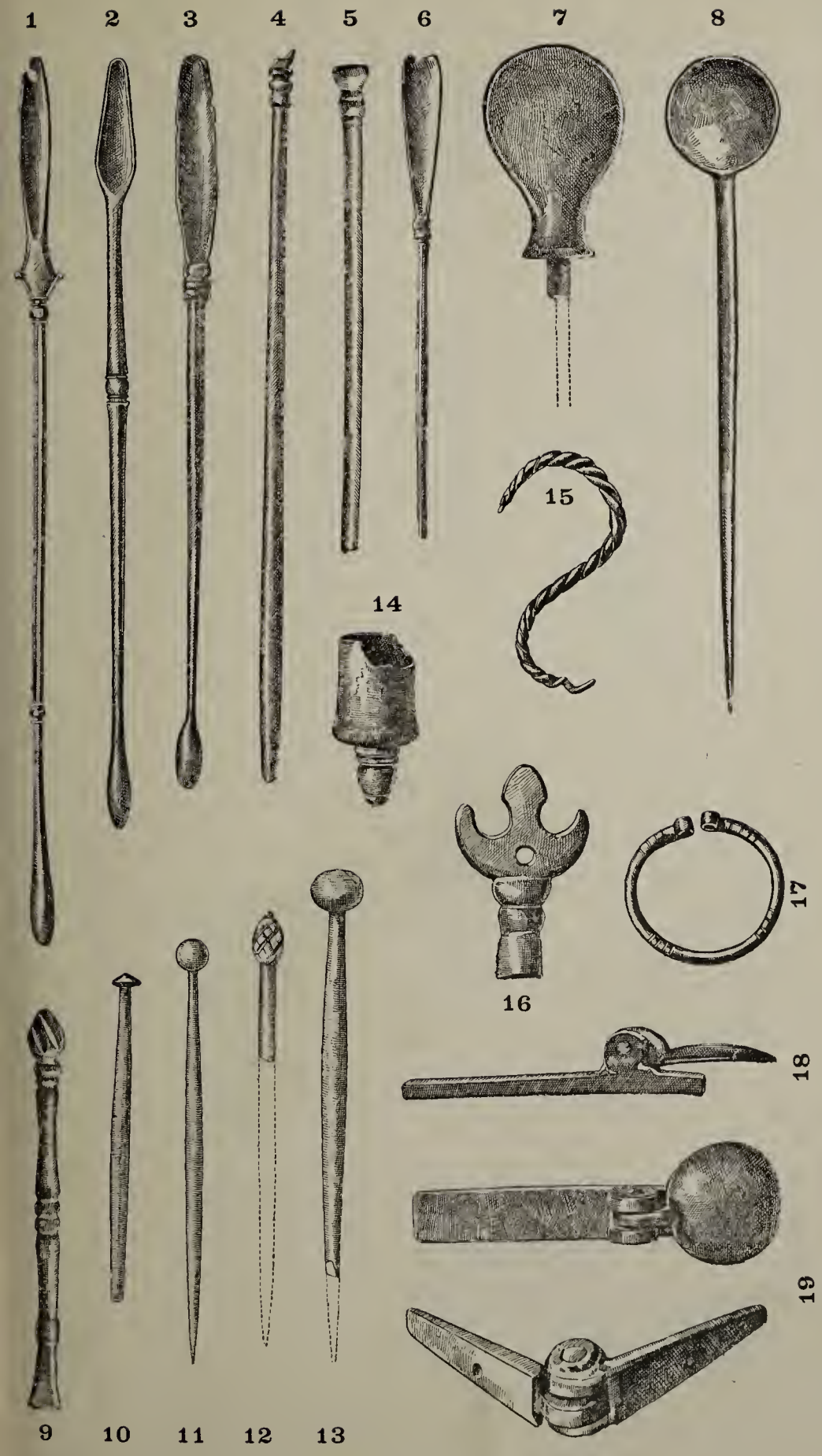
Crochet muni de son lacet à pointe molle (0^{m}15) ; cette pièce est percée à son extrémité pour recevoir la gâche d'un cadenas. Pl. H, 4.

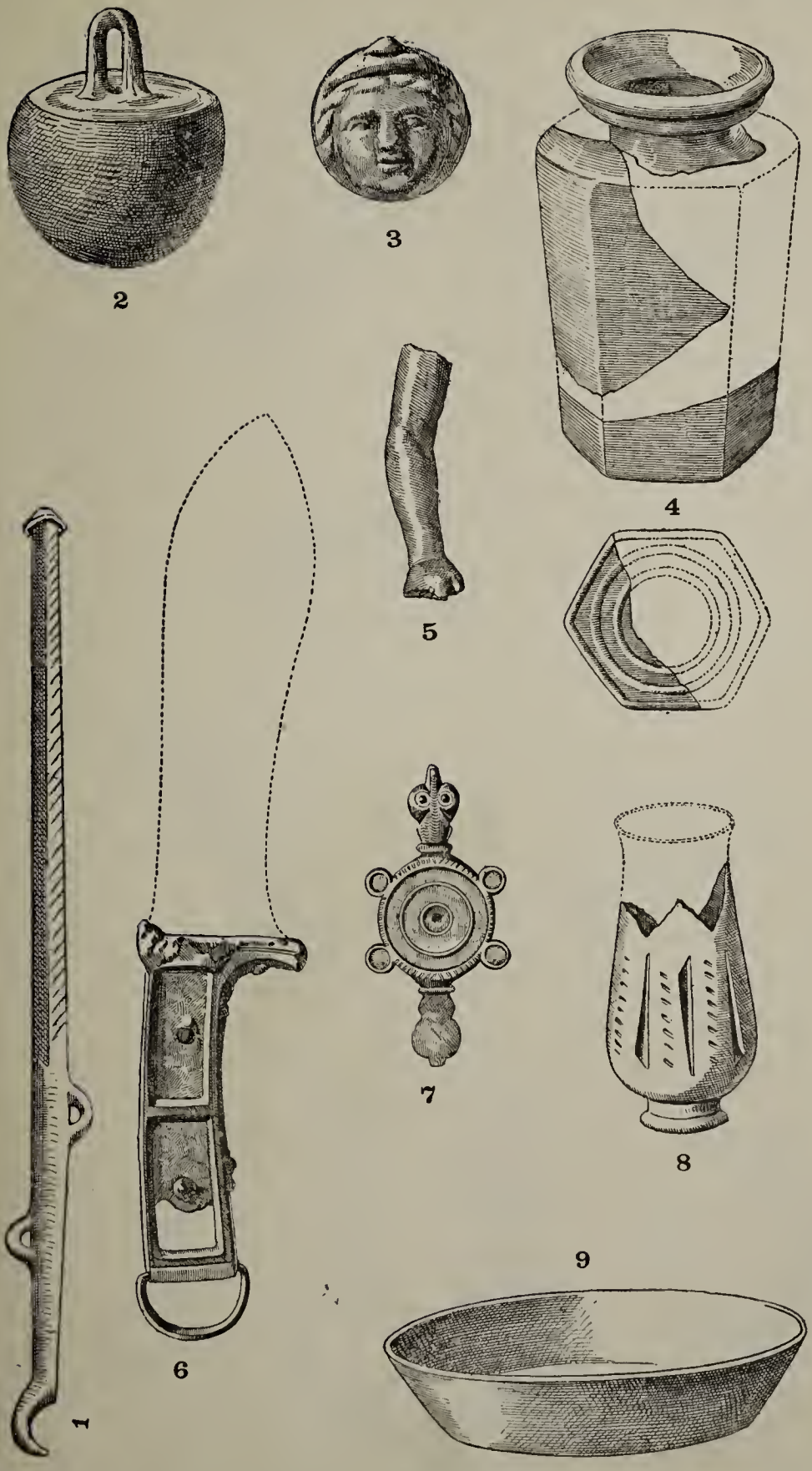
relief polychromé, de très mauvais style et d'une basse époque, appartient à une série de répliques qui se distinguent de l'œuvre originale par certaines modifications, dont la plus importante est l'abaissement du bras droit; cet abaissement a pour conséquence la suppression de la grappe de raisin, remplacée par une bourse ou un caducée. Comme sur les bas-reliefs de Mannheim, de Petronell, de Gundershofen, en Alsace, et comme sur le bronze de Zurich, la chlamyde repose simplement sur l'épaule gauche et sur le bras qui soutient l'enfant.

Quant au fragment d'inscription

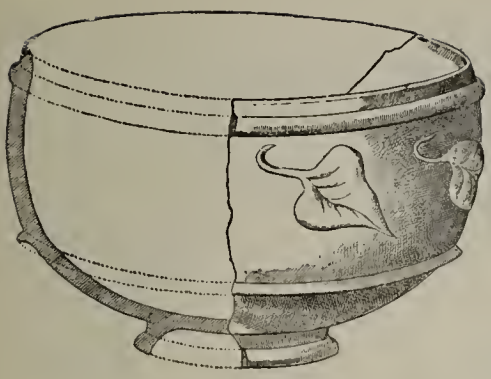
////// IVDIM·/
INIIDONIS

nous ignorons s'il est possible d'en tirer aucun sens. Nous signalons toutefois sur ce fragment, comme particularité peu commune, la représentation d'une bêche parfaitement reconnaissable.


1
2
3
4
5
6
7
8
15
14
16
17
18
19
9
10
11
12
13

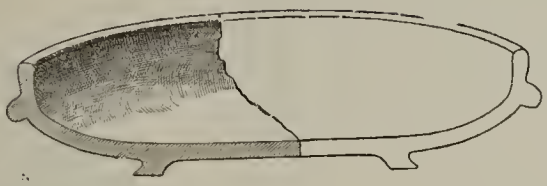


Mém. de la Soc. nat. des Antiq. de France, t. LIII.

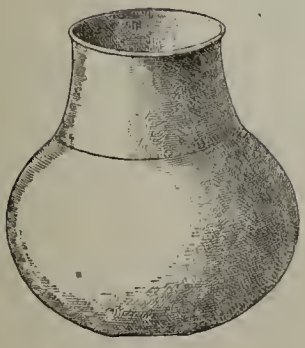


1

2



3



4

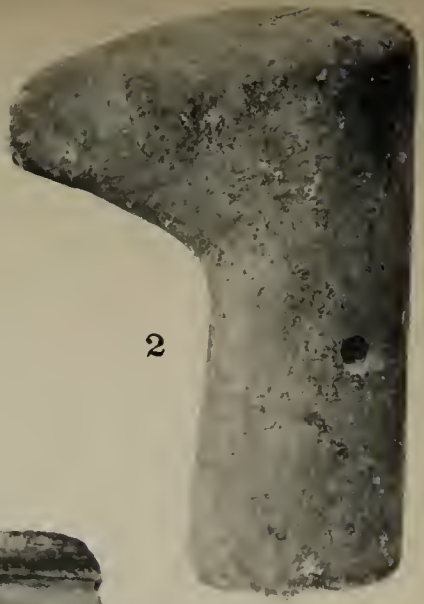
5

7

6

8

1



2

5

4

Mém. de la Soc. Nat. des Antiq. de France, T. LIII.

Pl. D.

1
2
3
4
5
6
7
8
9

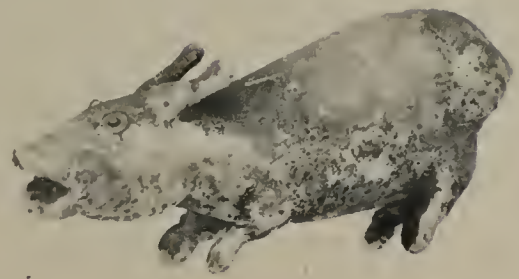
1

2

3

1

4



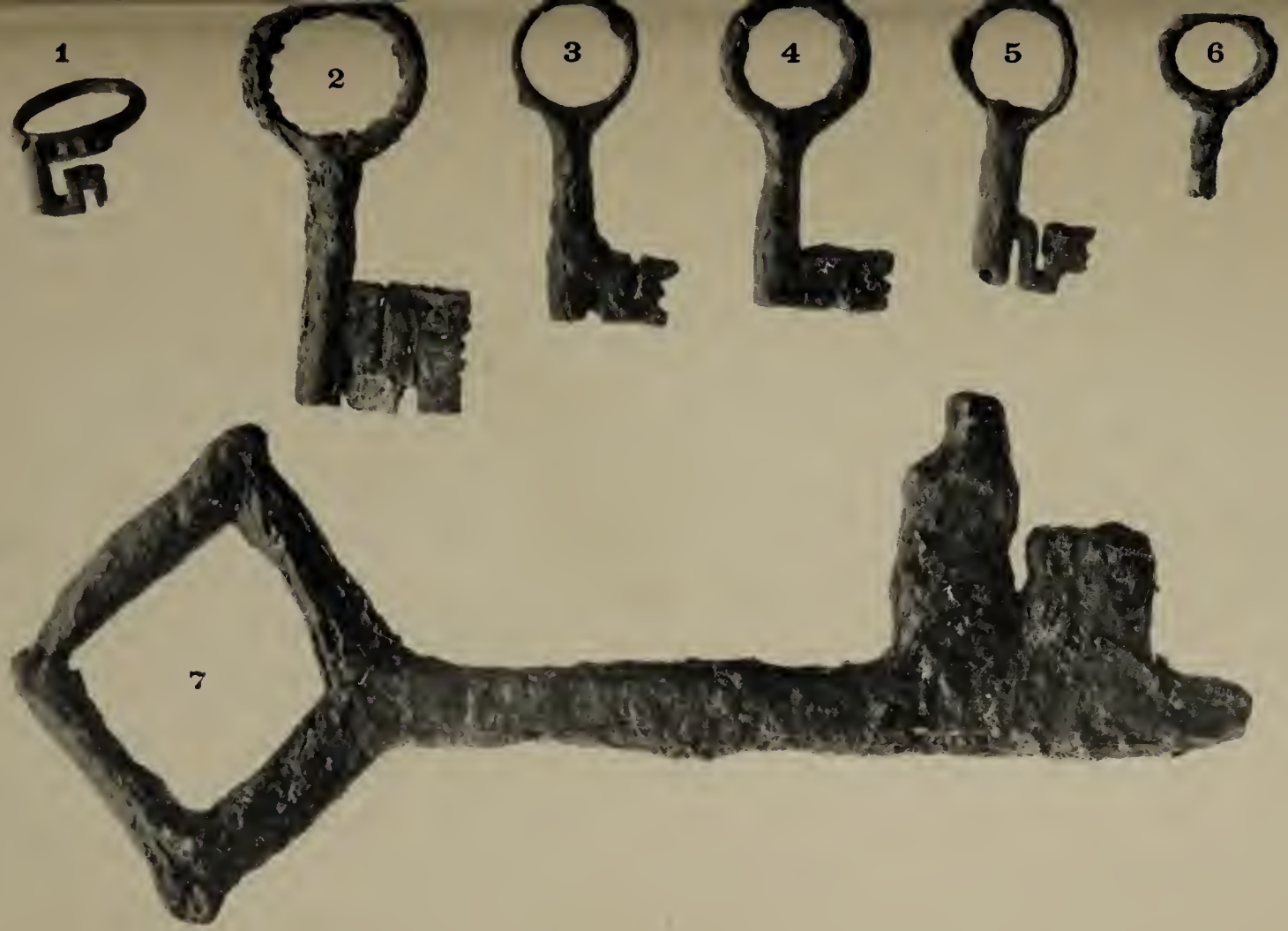
ém. de la Soc. Nat. des Antiq. de France, T. LIII.

Pl. G.

1
2
3
4
5
6
7

Mém. de la Soc. Nat. des Antiq. de France, T. LIII.

Pl. I.


1
2
3
4
5
6
7

Charnières forgées, de grandeurs différentes : simples (pl. I, 5), à nœud de compas (pl. I, 4) ou à équerre (pl. I, 6), pour grands coffres et petits meubles, ou brisées pour claies (pl. I, 3).

Équerre pour coffre, clous à penture, fiche de gond, crochets de formes multiples, fixés à plat sur des poutres ou dans l'épaisseur des planches (pl. G, 5).

Enfin, quantité de pièces dont nous n'avons pu déterminer l'emploi (pl. I, 1).

Cette énumération rappelle celle que fit jadis Grignon des objets de serrurerie trouvés au Châtelet : « des pentures et fermetures de portes, qui sont des gonds de toute grandeur, soit simples ou fourchus, à patte ou à platine; des paumelles, des loquets, des targettes et des verrous; des couplets simples et à double charnière; des palastres et entrées de serrure...[1]. »

Fléau ou *scapus* d'une petite balance, dite romaine, de forme losangée, mesurant $0^{m}155$ entre le bouton et l'anneau de suspension, puis $0^{m}030$ entre cet anneau et celui auquel on suspendait le plateau, enfin $0^{m}030$ jusqu'à l'extrémité du crochet terminal qui servait pour les objets d'un poids moindre (pl. B, 1).

Poids de balance ou *aequipodium*, pesant

1. *Bulletin des fouilles, faites par ordre du roi, d'une ville romaine sur la petite montagne du Châtelet, entre Saint-Dizier et Joinville en Champagne, découverte en 1772,* par Grignon, 1784, p. XXXVI.

250 grammes (pl. B, 2). Il ne reste rien des crochets de suspension qui étaient encore en place au moment de la découverte.

Deux ciseaux ou *forces* mesurant 0m19 (pl. G, 6 et 7) ; les lames du n° 7, en parfait état de conservation et de fabrication très soignée, ont encore la forme légèrement cintrée que leur avait donnée l'artisan.

Outil formé d'une douille terminée à angle droit par un pic de 0m11 de longueur, rappelant par son aspect le crochet des chiffonniers. Pl. G, 4.

Bronzes. — Série de sept instruments de formes différentes : sondes à pointes obtuses, à massette en olive, terminées en spatules, etc. (pl. A, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9).

Cuillère dont le bassin se termine par une base horizontale ; la tige est absente (pl. A, 7).

Fragment d'une pièce ressemblant à un vase de paumelle. Hauteur, 0m028 (pl. A, 14).

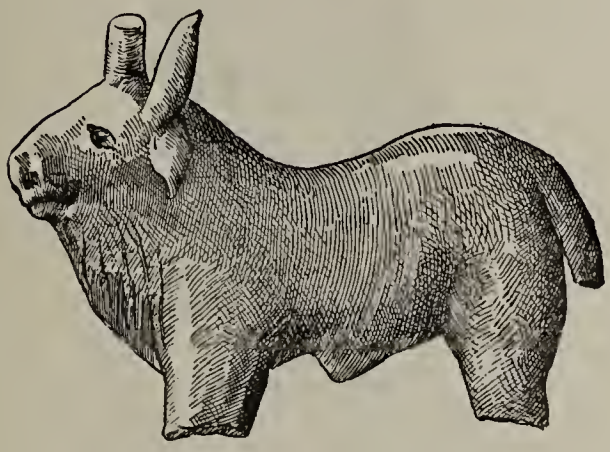
Crochet en S, fait de deux fils tordus. Hauteur, 0m043 (pl. A, 15).

Extrémité brisée d'une pièce d'applique. Hauteur, 0m023 (pl. A, 16).

Anneau en forme de porte-clefs, sur lequel sont tracées à la lime des stries groupées par quatre (pl. A, 17).

Pièce munie d'une plaque mobile dont la destination nous est inconnue. Largeur, 0m07 (pl. A, 18).

Paire de charnières-briquets. Largeur, 0m075 (pl. A, 19; H, 7).



Petit bœuf, mesurant 0m057, fortement oxydé et mutilé.

Applique en forme de capsule, représentant une tête d'enfant vue de face, les cheveux roulés sur les côtés, une mèche droite sur le front (pl. B, 3). (Voir *Arts et métiers des anciens*, pl. LXIX, 10.)

Fragment d'un bras droit; les doigts sont brisés (pl. B, 5).

Manche de couteau avec anneau de suspension. Largeur, 0m07. Cette pièce, dont la lame est absente, avait reçu sur les plats une garniture en os, ivoire ou toute autre matière (pl. B, 6).

Fibule en forme de tortue, autrefois garnie d'émail ou de pâte colorée imitant le grenat; 0m053 (pl. B, 7).

Tête barbue et laurée.

Soucoupe. Diamètre, 0^{m}077 (pl. B, 9).

Petit dé (pl. E, 5).

Piédestal circulaire (haut., 0^{m}03), sur lequel reposait peut-être l'une des petites statuettes suivantes (pl. E, 6).

Statuette de Minerve. Hauteur, 0^{m}064 (pl. F, 2).

Statuette de Mercure entièrement nu; sa tête est ailée; de la main droite il tient une bourse, mais le caducée qu'il avait dans la main gauche a disparu. Hauteur, 0^{m}055 (pl. F, 3).

Deux vases de grandeurs différentes (0^{m}047-0^{m}055), sortes de coquetiers en métal saucé, dont les flancs ajourés, surmontés de trois feuilles courbes allant en s'évasant, étaient peut-être destinés à recevoir des fioles apodes (?) (pl. E, 8 et 9).

Cinq anneaux à arêtes vives à l'intérieur comme à l'extérieur. Diamètres, 0m04 et 0m05 (pl. H, 1 et 2).

Fragment de penture-applique pour coffret. Largeur, 0m117 (pl. H, 6).

Pièce d'applique représentant une tête de Méduse, le front et le cou entourés de serpents; sur les joues, deux boucliers. Le tout dans un entourage de coquilles. Diamètre, 0m025.

Clef soudée à un anneau de bague (pl. J, 1).

Anneau et tige d'une clef dont la garniture manque. Largeur, 0m025 (pl. J, 6).

Ardillon de fibule.

Anneaux de petites dimensions.

Os et ivoire. — Fragment de tibia percé sur le côté, qui serait un tronçon de flûte, suivant les uns, ou une pièce de charnière, selon les autres.

Malgré la tentative faite par un archéologue très distingué de l'emploi de trois de ces fragments pour en former une charnière de coffret, il nous est impossible d'adopter sa proposition (pl. E, 4).

Quatre épingles à cheveux (pl. A, 10, 11, 12 et 13).

Cuillère à bassin rond. Diamètre, 0^m013 (pl. A, 8).

Quatre petits disques de 0^m007 à 0^m010 de diamètre.

Défense de sanglier.

Extrémité d'une corne de cerf.

Tel est le résultat des fouilles faites par M. E. Huber sur l'emplacement de l'habitation qu'il croit avoir été occupée par un pharmacien. Selon le désir de l'inventeur, je n'ai omis aucun des objets découverts par lui, si ce n'est cependant la pièce la plus intéressante, pour l'étude de laquelle j'ai dû, comme autrefois lors de la trouvaille du calendrier de bronze de Grand[1], recourir à l'obligeance et à la science bien connues de M. le colonel G. de la Noë. C'est donc à notre savant confrère que je laisse le soin de faire connaître la montre solaire recueillie sur l'emplacement de cette même habitation.

1. *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. XLVIII, p. 153.

II.

NOTE SUR UNE MONTRE SOLAIRE GALLO-ROMAINE TROUVÉE A HIÉRAPLE.

Dans la commune de Cocheren, à quatre kilomètres de Forbach, on voit une éminence sur laquelle, depuis le milieu du siècle dernier, on n'a cessé de recueillir de nombreux objets antiques. Cette éminence, qui est située dans le voisinage de la voie romaine de Metz à Sarrebourg, est connue aujourd'hui, dans les livres, sous le nom de Hiéraple, dans lequel des savants ont cherché à retrouver un souvenir de Hiérapolis; mais son vrai nom semble être Hérapel ou Hochrapel. C'est dans ce lieu que l'on a recueilli les objets antiques décrits dans les pages précédentes par M. Maxe-Werly, ainsi que le petit instrument que nous allons décrire.

On savait que les Romains employaient, pour mesurer le temps, des clepsydres et des cadrans solaires; mais ces instruments n'étaient pas portatifs, et il était permis de se demander par quoi ils les remplaçaient lorsqu'ils étaient éloignés de leur demeure. Le petit instrument en bronze, récemment découvert à Hiéraple, vient répondre à cette question. C'est une montre solaire de poche qui donnait l'heure avec une exactitude très suffisante pour les besoins ordinaires de l'existence.

Description. — Elle consiste en un disque de

0^m044 de diamètre, entouré d'un cylindre qui le déborde également de part et d'autre et forme ainsi au-dessus de chacune des faces un rebord d'environ 0^m005 de hauteur.

Un petit trou, percé à travers le cylindre-enveloppe et débouchant à l'extérieur dans le plan médian, servait à suspendre l'appareil pendant l'observation, de façon à maintenir verticales les faces du disque. Dans cette position, l'observateur, placé vis-à-vis de l'une de ces faces, a, vers sa gauche, à l'extrémité du diamètre horizontal, une ouverture tronconique évasée vers l'extérieur et pratiquée à travers le rebord cylindrique. La section circulaire de ce tronc de cône qui coïncide avec la surface intérieure du rebord est entièrement en saillie sur la face antérieure du disque à laquelle il est tangent.

Une aiguille en bronze, d'une longueur égale à celle du rayon du disque, est fixée au centre de ce dernier, autour duquel elle tourne à frottement dur. Sa tranche de gauche, lorsqu'on la suppose au bas du cadran, est perpendiculaire au plan du disque et passe exactement par le centre de rotation.

Sur la moitié inférieure du disque sont tracés deux systèmes de droites. Les unes, que nous appellerons *lignes quotidiennes*, vont du centre à la circonférence. Les autres relient, transversalement et deux à deux, les points de division mar-

qués sur les précédentes : ce sont les *lignes horaires*.

Les lignes quotidiennes n'occupent qu'une partie de la moitié inférieure du disque où leurs extrêmes interceptent un secteur d'environ 104° 30'. Elles sont au nombre de sept, qui partagent le secteur total en six petits secteurs égaux deux à deux de part et d'autre du rayon central. Le long de la ligne quotidienne extrême de droite est écrit le commencement du mot Januarius, et le long du rayon extrême de gauche celui du mot Julius. Les rayons intermédiaires, en partant de la droite, correspondaient par conséquent, le deuxième aux mois de février et de décembre, le suivant aux mois de mars et de novembre, et ainsi de suite. Ils servaient à placer l'aiguille dans la position convenable, c'est-à-dire suivant la ligne quotidienne qui correspondait sur le cadran au jour de l'observation. Pour le premier jour du mois, il ne pouvait y avoir d'indécision ; mais, pour un jour quelconque, on devait placer l'aiguille *à l'estime*.

Les lignes horaires sont au nombre de six, en comptant celle qui correspond à la circonférence du disque. Elles partagent chaque rayon en six parties inégales. Chacun de ces intervalles correspondait à un douzième du temps compris entre le lever et le coucher du soleil. — On sait, en effet, que les Romains partageaient ainsi la journée. — Le 1er intervalle à partir du centre correspondait

à la 1re et à la 12e heure, le suivant à la 2e et à la 11e heure, et ainsi de suite jusqu'au 6e, qui correspondait à la 6e et à la 7e heure.

Mode d'emploi. — Pour trouver l'heure, la montre était tenue verticale à l'aide d'un fil passé à travers le trou supérieur. L'observateur, placé de façon à voir le soleil à sa gauche, amenait le disque dans le plan vertical passant par cet astre. Dans cette position, les rayons solaires, après avoir traversé le trou conique, venaient dessiner sur la tranche de l'aiguille, convenablement placée sur le disque à l'aide des lignes quotidiennes, un petit cercle lumineux, dont la position comparée à celle des lignes horaires voisines donnait l'heure cherchée.

La montre présente sur la seconde face du disque une disposition absolument semblable; on pouvait donc lire l'heure sur l'un ou l'autre cadran. Cette disposition avait-elle pour but de permettre, par une double observation, de remédier au défaut de coïncidence du centre de gravité et du centre de figure, en faisant disparaître par le *retournement* l'erreur correspondante? Une pareille recherche de l'exactitude semble peu justifiée par la grossièreté du tracé, qui donnait des erreurs beaucoup plus considérables. Mais on peut admettre que notre montre a été copiée par un ouvrier peu habile ou inintelligent, sur un

modèle bien fait, pour lequel la double disposition était justifiée. Il suffit, en effet, de comparer les deux cadrans, *qui devraient être rigoureusement semblables dans certaines parties*, pour constater immédiatement avec quelle négligence ils ont été tracés.

On remarquera la rainure profonde qui surmonte chaque ouverture tronconique. Elle avait pour but de permettre aux rayons solaires de venir frapper l'aiguille au moment où cet astre atteignait sa plus grande hauteur. Si cette entaille n'existait pas, le rebord supérieur du tronc de cône intercepterait promptement ces rayons et l'observation serait impossible pendant un certain nombre de jours de l'année aux environs de midi.

Tracé du cadran.

Avant de donner le tracé des cadrans, il convient de rappeler que l'année romaine commençait au solstice d'hiver. Le 1^er^ janvier correspondait donc à une date voisine du 21 décembre de notre calendrier, le 1^er^ avril et le 1^er^ octobre correspondaient aux deux équinoxes, le 1^er^ juillet au solstice d'été; enfin le 1^er^ jour de chacun des autres mois à des dates voisines du 20, du 21 ou du 22 du mois précédent de l'année actuelle. Dans ce qui va suivre, les dates seront celles de l'année romaine.

Soit P le point de suspension de la montre. Le rayon OP sera vertical lorsque la montre sera tenue librement suspendue. Par le centre O du cadran on trace le diamètre horizontal SS'. C'est à l'extrémité gauche S de cette ligne que sera pratiquée l'ouverture tronconique destinée à laisser passer les rayons du soleil.

Par le point S menons une ligne S A-O qui fasse avec SS' un angle égal au complément de la latitude du lieu où doit se faire l'observation. Elle représentera la trace du plan de l'équateur sur le disque, et, le jour de l'équinoxe à midi, le soleil viendra projeter son image en A-O. Joignons A-O au centre O du cadran et nous obtiendrons la ligne quotidienne du 1er avril et du 1er octobre. C'est suivant cette ligne qu'on placera l'aiguille le jour de l'équinoxe pour observer les déplacements du soleil et en conclure l'heure. On obtiendra les lignes quotidiennes du 1er janvier et du 1er juillet en menant par S les lignes S Jr et S Jt formant avec S A-O, et de part et d'autre, des angles égaux à l'obliquité de l'écliptique (23° 51', si l'on prend la donnée de Ptolémée). Les points Jr et Jt ainsi obtenus sur la circonférence du cadran seront ceux où le soleil se projettera à midi le 1er janvier et le 1er juillet. En les joignant au centre, on aura les lignes quotidiennes Jr et Jt qui correspondent à ces dates. On remarquera qu'on aurait pu les tracer directement, en menant des rayons O Jr et

O Jt formant avec la ligne A A-O un angle égal au double de l'inclinaison de l'écliptique, parce que les angles au centre Jt O A-O, Jr O A-O sont doubles des angles Jt S A-O et Jr S A-O qui interceptent les mêmes arcs et ont leur sommet sur la circonférence.

Grâce à cette remarque, on voit comment on obtiendra directement les autres lignes quotidiennes en traçant des rayons O M-S, O J-A, etc., qui fassent entre eux des angles égaux au double de la variation de la déclinaison du soleil du 1er avril au 1er mai, du 1er mai au 1er juin, etc.

Reste à déterminer le point de rencontre des lignes horaires avec chaque ligne quotidienne. A midi, le soleil éclairera toujours l'extrémité de l'aiguille placée sur la ligne quotidienne correspondante. A son lever et à son coucher, il frappera de ses rayons le centre O du cadran. Dans l'intervalle du lever à midi, son image se déplacera du centre à la circonférence, et en sens inverse de midi au coucher. C'est l'intervalle entre le lever et le coucher qu'il faut partager en douze parties : on calculera donc la variation en ascension droite du soleil, à la date considérée, pour un douzième de la durée totale du jour correspondant, puis les hauteurs du soleil au-dessus de l'horizon à chacune des heures ainsi définies de la journée; on en conclura l'angle que forment à ces différents moments les rayons solaires avec l'horizon-

tale du lieu, et par le calcul ou par une construction graphique on déterminera les points où ces rayons, après avoir passé par le trou tronconique S, viendront rencontrer l'aiguille. Si on a fait cette construction, pour le jour de l'équinoxe par exemple, on aura déterminé de la sorte les points 1.11, 2.10, 3.9, 4.8, 5.7 et 6 qui correspondent aux positions successives du soleil à la 1re et à la 11e heure, à la 2e et à la 10e, etc., suivant que le soleil est dans la 1re ou dans la 2e partie de sa course journalière.

On opérera de même pour les autres lignes quotidiennes et l'on joindra les points de division qui appartiennent aux mêmes heures pour avoir les lignes horaires correspondantes. Rigoureusement, ces lignes devraient être des courbes continues et non des lignes polygonales. On devra donc, si l'on veut avoir l'heure avec une exactitude plus grande, faire *à l'estime* la correction nécessaire, lorsque l'aiguille tombera entre deux lignes quotidiennes.

Comparaison. — Il ressort du tracé qu'on vient de lire que la position du faisceau des lignes quotidiennes et des lignes horaires variait dans chaque cadran avec la latitude. La montre ne pouvait donc servir à donner l'heure en un point quelconque du globe; d'où la nécessité de marquer sur chaque cadran la latitude correspondante. C'est ainsi que sur notre montre le nombre IL,

gravé sur le diamètre horizontal, indique qu'elle avait été construite pour la latitude de 49 degrés.

Cependant, la ligne quotidienne équinoxiale O A-O n'a, sur aucun cadran, la position convenable. Son tracé correspond, au contraire, à une latitude de 51° 29' (celle de Cologne) sur le premier et de 53° 22' sur le second. La différence est donc de deux degrés et demi dans un cas et de plus de quatre degrés dans l'autre. Mais ce n'est pas une raison pour refuser d'admettre que la montre avait été construite pour la latitude de 49°, comme on va le voir.

Si la position de l'ensemble des lignes quotidiennes variait avec la latitude, il n'en est pas de même de la position relative de ces lignes elles-mêmes, qui doivent former toujours les mêmes angles entre elles, parce que leur écartement ne dépend que de la variation en déclinaison du soleil, laquelle reste la même pour tous les lieux de la terre. Ces angles devraient donc être rigoureusement égaux sur nos deux cadrans. Le tableau suivant montre qu'il est loin d'en être ainsi :

	Angles.	1er Cadran.	2e Cadran.	Différences.
a^1	S O Jt	52° 08'	54° 57'	+ 2° 49'
a^2	Jt O J-A	7° 27'	6° 52'	— 0° 35'
a^3	J-A O MS	21° 41' 30"	18° 32'	— 3° 09' 30"
a^4	M-S O AO	21° 41' 30"	26° 22'	+ 4° 40' 30"
a^5	A-O O M-N	25° 22'	28° 00'	+ 2° 38'
a^6	M-N O F-D	19° 22' 30"	16° 08'	— 3° 14' 30"
a^7	F-D O Jr	9° 19' 30"	9° 15'	— 0° 04' 30"
a^8	Jr O S'	22° 58'	19° 54'	— 3° 04'

Les différences atteignent facilement 2 et 3 degrés ; l'écart est même de près de 5° pour l'angle a^4.

D'où il faut conclure que notre montre peut bien avoir été construite pour une latitude de 49° par un ouvrier maladroit, qui a commis, sur le tracé de cet angle, une erreur du même ordre, et même moindre, que celles des autres parties du cadran.

On doit encore remarquer que les cadrans ont pu être construits en prenant pour point de départ la ligne quotidienne O Jt et non O A-O, comme on l'a supposé jusqu'ici. Dans ce cas, l'erreur serait moins considérable. Si on calcule, en effet, à l'aide de O Jt, la latitude qui convient à chaque cadran, on trouve 49° 55' pour le premier et 51° 19' pour le second. La différence n'est plus que de 2° 19' dans le cas le plus défavorable.

Il ne faut pas s'étonner d'ailleurs de ces différences. En effet, pour commettre une erreur de 3 degrés sur la valeur d'un angle, il suffisait que l'ouvrier déplaçât d'un demi-millimètre, en sens contraire, les points auxquels devaient aboutir les deux rayons qui comprenaient cet angle. C'est peu, si l'on considère la grosseur des points de division qui ont servi à faire le tracé.

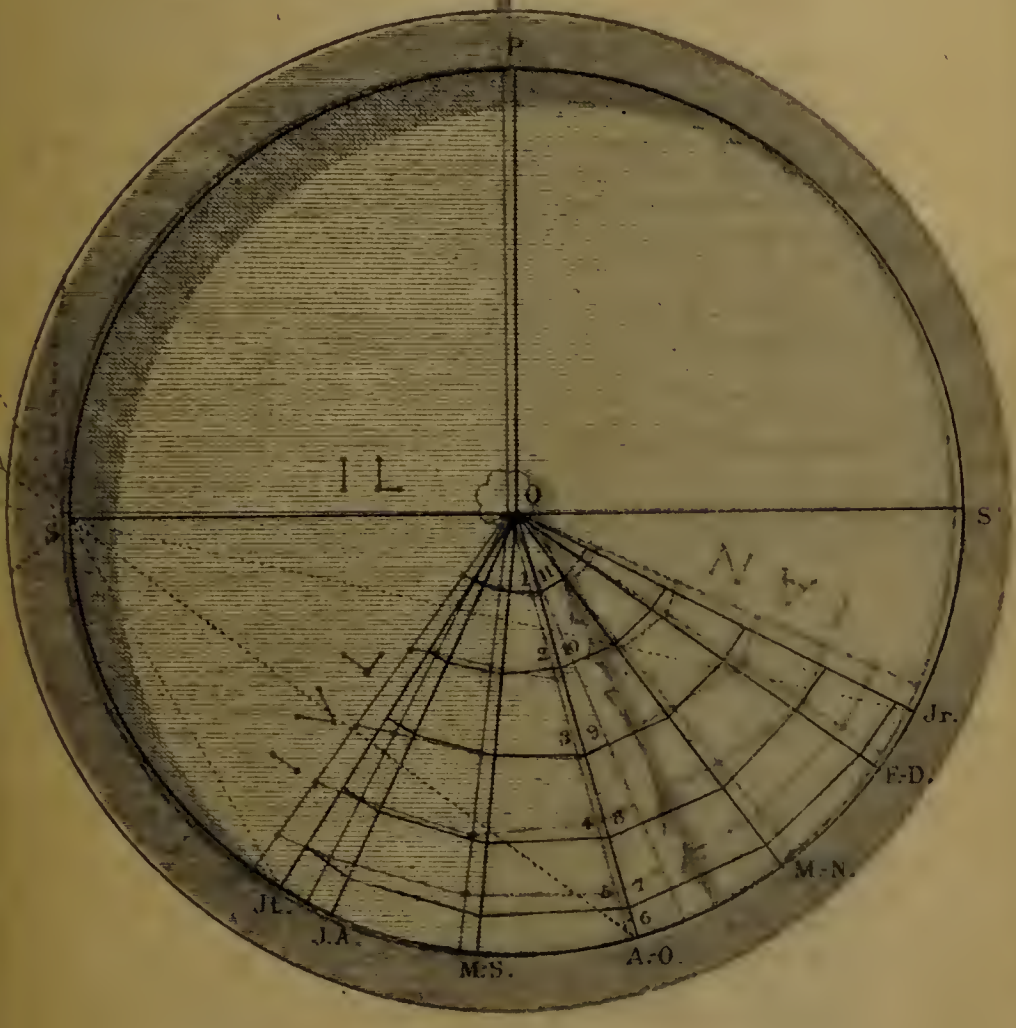
Les erreurs angulaires, beaucoup plus considérables que celles commises dans le tracé des lignes horaires, peuvent s'expliquer par la manière dont l'ouvrier mesurait les angles. Il est probable que,

Montre solaire Gallo-Romaine.

Double grandeur.

Tracé exact du Cadran.

Double grandeur.

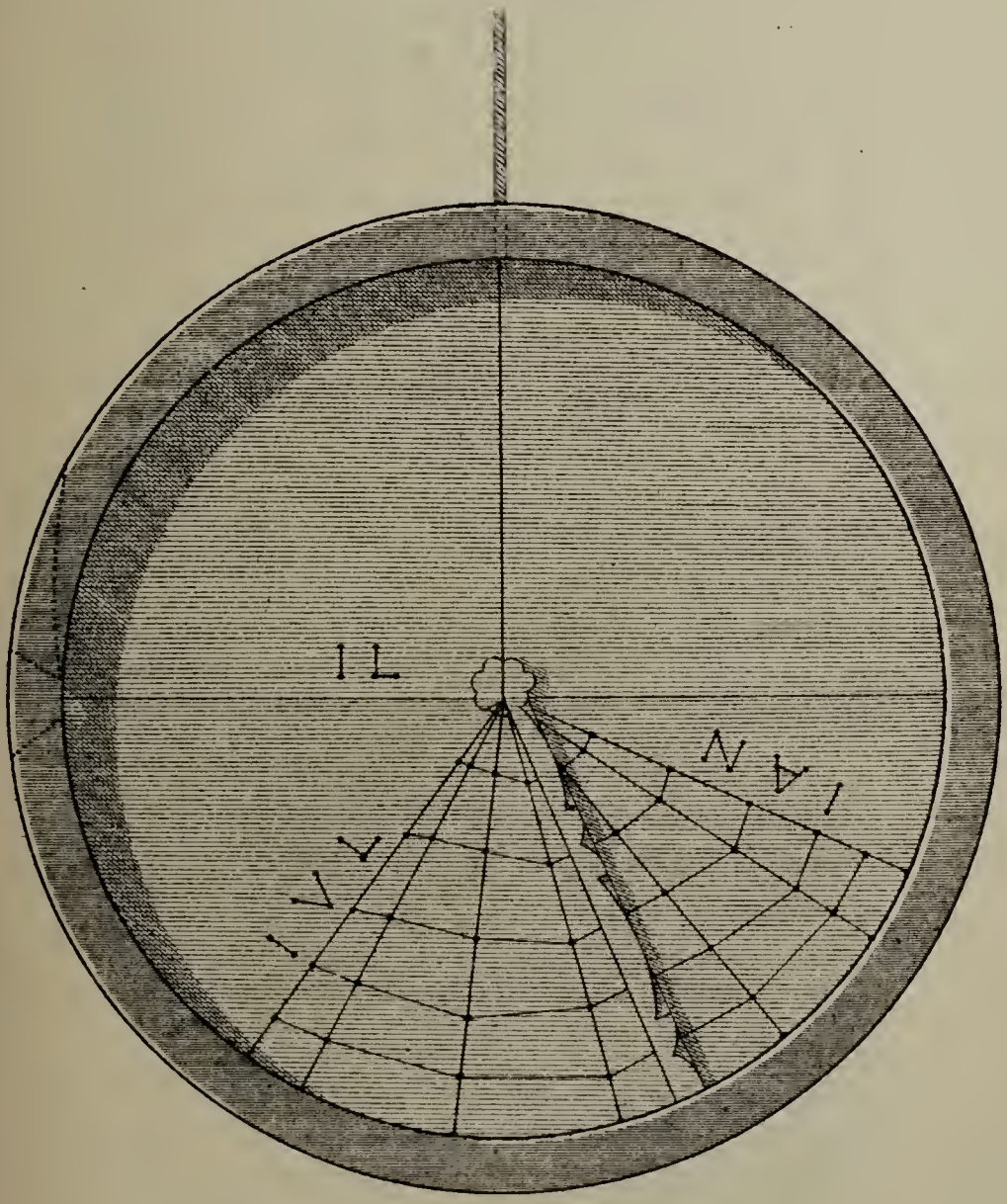


Tracé exact du Cadran.

Double grandeur.

Montre solaire Gallo-Romaine . .

Double grandeur.



connaissant la longueur de la corde qui correspondait à chaque angle, il la portait avec un compas sur la circonférence du cadran. Mais, si les pointes de son compas étaient placées un peu en dedans de cette ligne, ce qui devait arriver assez facilement par suite de la gêne occasionnée par le rebord de la montre, tous les angles étaient systématiquement trop grands. C'est, en effet, ce qui arrive, sauf pour le dernier Jr OS', dont l'ouvrier ne se préoccupait pas, parce que, faisant son tracé de gauche à droite progressivement, il s'arrêtait dès qu'il avait marqué son dernier point Jr sans vérifier l'angle Jr OS'.

Conclusion. — Les deux figures ci-jointes donnent, l'une l'image de l'un des cadrans, l'autre le tracé théorique exact : en les superposant, on constate la concordance *générale* des tracés, qui prouve que l'instrument avait bien été construit pour l'usage que nous lui avons assigné.

D'autre part, la comparaison des deux cadrans faite à l'aide du tableau ci-dessus montre que les erreurs ont pu atteindre dans certains cas 3, 4 et même près de 5 degrés sur des angles qui *devraient être rigoureusement égaux*. On est donc en droit de conclure que la montre avait été construite pour la latitude de 49 degrés, marquée sur l'une des faces du disque, bien que les mesures directes aient donné des latitudes un peu différentes.

A l'appui de cette conclusion, on remarquera que la latitude de Héraple, où a été trouvée la montre, est, à dix minutes près environ, de 49 degrés.

FRAGMENTS DU MANUSCRIT

DE LA

GENÈSE DE R. COTTON,

CONSERVÉS PARMI LES PAPIERS DE PEIRESC,

publiés par M. Omont, membre résidant.

Lu dans la séance du 8 novembre 1893.

Le célèbre manuscrit grec de la *Genèse*, en onciales, avec peintures, l'un des principaux ornements de la riche collection formée au XVII^e^ siècle à Londres, par sir Robert Cotton[1], s'est trouvé malheureusement, comme l'on sait, au nombre des volumes les plus maltraités par le feu qui dévora une partie de cette bibliothèque en 1731.

Des 165 feuillets que comptait ce manuscrit, des 250 miniatures dont il était orné et qui remontaient au V^e^ ou au VI^e^ siècle, il ne reste

1. Voy. la notice très complète consacrée à ce manuscrit par M. E.-M. Thompson, *Catalogue of ancient Manuscripts in the British Museum*. Part I, Greek (London, 1881, in-fol.), p. 20-21. — Sur la bibliothèque de sir Robert Cotton (1570-1631), on peut consulter Edw. Edwards, *Lives of the founders of the British Museum* (London, 1870, in-8°), p. 48-152.

plus aujourd'hui au Musée Britannique, sous l'ancienne cote Otho, B. VI, que 149 fragments misérablement lacérés et souvent illisibles. Le texte de tous ceux qui ont pu être déchiffrés a été publié par Tischendorf aux pages 93-176 du second volume de ses *Monumenta sacra inedita*, nova collectio (Lipsiae, 1857, in-4°). Quelques autres fragments, égarés depuis 1784 dans la bibliothèque du « Baptist College » de Bristol, ont été récemment publiés par M. Fr.-W. Gotch, *A Supplement to Tischendorf's « Reliquiae ex incendio ereptae codicis celeberrimi Cottoniani »* (London, 1881, in-4°), et M. Gotch a joint à son édition (p. IX-XI) un état général, ou *synopsis*, des fragments encore existant du manuscrit Cotton.

Trois nouveaux fragments peuvent être ajoutés à la *synopsis* de M. Gotch; ce ne sont pas, il est vrai, des originaux, mais des copies figurées exécutées dans la première moitié du XVII^e^ siècle pour Peiresc, de quelques lignes de trois feuillets du manuscrit. Ces copies sont aujourd'hui conservées à Paris, dans un des recueils du célèbre érudit, que possède la Bibliothèque nationale (ms. français 9530, fol. 29, 34 et 35)[1]. Le texte

1. Volume in-folio, de 325 feuillets, qui contient un recueil de dessins et notices de monuments et d'objets antiques, égyptiens, grecs, romains et du moyen âge : statues, bas-reliefs, monuments divers, pierres gravées, objets d'art, inscriptions, miniatures de manuscrits, etc., d'Orient, d'Italie, de France, etc.

y est disposé ligne pour ligne, tel que le devait présenter le manuscrit, en lettres onciales, qui mesurent quatre millimètres de hauteur; la longueur des lignes est de seize à dix-sept centimètres. Le feuillet 34 du recueil de Peiresc contient le texte des versets 13-14 du chapitre I^er^ de la *Genèse*, le feuillet 35, les versets 24-26 du chapitre XVIII, enfin le feuillet 29, le verset 16 du chapitre XLIII.

Voici le texte de ces trois fragments; le premier est précédé de la note suivante :

I.

« *Ex antiquo manuscripto qui reperitur apud D. Robertum Cottonum,* || *equitem auratum, litteræ prerisque in locis* || *præ nimia vetustate consumptæ sunt.* »

[GENES., I, 13-14.]

ϹϹΠϹΡΑΚΑΙΕΓΕΝΕΤΟΠΡΩΙ ΗΜΕΡΑΤΡΙΤΗ

MINIATURE
dont la place a été laissée en blanc dans la copie.

ΤΗ
ΚΑΙΕΙΠΕΝΟΘ̄Ō̄ΓΕΝΗΘΗΤΩ C̄N ΦΩC
ΡΕCΕΝΤΩCΤΕΡΕΩΜΑΤΙΤΟΥΟΥΡΑΝΟΥ
ΕΙC ΦΑΥCΙΝΤΗCΓΗCΚΑΙΑΡΧΕΤΩCΑΝ
ΤΗCΗΜΕΡΑCΚΑΙΤΗCΝΥΚΤΟCΤΟΥΔΙΑΧΩ

Tischendorf n'a pas relevé la première ligne écrite en haut de ce feuillet, qui était le premier du manuscrit, et n'a pu déchiffrer que quelques mots de six lignes, tracées au-dessous d'une miniature qui occupait le milieu de la page au recto de ce même feuillet, aujourd'hui le premier du manuscrit. Grabe avait donné, au début de sa collation, faite vers 1703[1], le texte de la première ligne et avait très exactement noté les variantes de la suite avec l'édition romaine[2]. Les cinquième et sixième lignes, dont Tischendorf a déchiffré quelques lettres, n'ont pas été reproduites dans la copie figurée faite pour Peiresc.

1. Publiée par H. Owen, *Collatio codicis Cottoniani Geneseos cum editione Romana* (Londini, 1778, in-8°). A la ligne 2, il faut lire Θ̄C̄ au lieu de Θ̄Ō̄ ; les deux dernières lettres TH ont été tracées au-dessus de la ligne, sans doute parce qu'il n'y avait plus place sur le papier. — En marge des quatrième et cinquième lignes, on lit : « Non concordat cum impresso codice. »

2. Voy. Tischendorf, *Monumenta sacra inedita,* nova collectio, vol. II, p. xxvi, not. ad pag. 95.

II.

[Genes., XVIII, 24-26.]

ЄΑΝΩCΙΝΠΕΝΤΗΚΟΝΤΑΔΙΚΑΙΟΙЄΝΤΗ
ΠΟΛΕΙ. ΑΠΟΛΕCΕΙCΑΥΤΟΥC. ΟΥΚΑΝΗ
CΕΙCΠΑΝΤΑΤΟΝΤΟΠΟΝΕΚΕΙΝΟΝΕ
ΝΕΚΑΤΩΝΠΕΝΤΗΚΟΝΤΑΔΙΚΑΙΩΝ.
ЄΑΝΩCΙΝΕΝΑΥΤΗ·ΜΗΔΑΜΩCCΥΠΟΙ
ΗCΕΙCΩCΤΟΡΗΜΑΤΟΥΤΟ·ΤΟΥΑΠΟΚΤΕΙ
ΝΑΙΔΙΚΑΙΟΝΜΕΤΑΑCΕΒΟΥC·ΚΑΙЄCΤΑΙ
ΟΔΙΚΑΙΟCΩCΟΑCΕΒΗC·ΜΗΔΑΜΩCΟΚΡΙ
ΝΩΝΠΑCΑΝΤΗΝΓΗΝ·ΟΥΠΟΙΗCΕΙC
ΚΡΙCΙΝ. ЄΙΠΕΝΔЄΟ$\overline{\text{ΚC}}$·ЄΑΝЄΥΡΩЄΝCΟ

Ce second fragment donne le texte intégral des dix premières lignes du feuillet XXVI recto, aujourd'hui également très mutilé. La copie faite pour Peiresc, qui ne reproduit pas les dix-huit dernières lignes de cette page, a seule conservé le texte des quatre premières lignes[1] et permet de constater une fois de plus l'exactitude de la collation de Grabe.

III.

[Genes., XLIII, 16.]

ΟΥΜΑΤΑΚΑΙЄΤΟΙΜΑCΟΝ. ΜЄΤЄΜΟΥΓΑ[Ρ]
ΦΑΓΟΝΤΑΙΟΙΑΝΘΡΩΠΟΙΟΥΤΟΙΑΡΤΟΥ[C]
ΤΗΝΜЄCΗΜΒΡΙΑΝ·

1. Tischendorf n'a pu déchiffrer qu'une seule lettre, le premier ω de la quatrième ligne, laquelle est la première de son édition.

Ces deux lignes et demie ont été copiées sur un feuillet aujourd'hui perdu, qui devait se placer entre les feuillets présentement numérotés 93 et 94, à la suite de l'un des feuillets conservés au *Baptist College* de Bristol et publiés par F.-W. Gotch. Il faut insérer ce fragment après le feuillet qui contient les versets 13-14 du chapitre XLIII de la *Genèse* et dont on trouvera une gravure dans les *Vetusta monumenta*, publiés par la Société des Antiquaires de Londres (1747, in-fol., vol. I, pl. LXVII, n° VII), et, d'après la même planche, dans la *Collatio codicis Cottoniani Geneseos* de Grabe, publiée par H. Owen (Londres, 1778, in-8°, pl. II, fig. II)[1].

A ces fragments de copies du texte de la *Genèse* sont joints dans le même recueil deux feuillets de parchemin (fol. 31 et 32) sur lesquels sont reproduites en couleur, avec soin et, selon toute vraisemblance, de la grandeur des originaux aujourd'hui disparus, deux des miniatures qui ornaient ce célèbre manuscrit[2]. La première repré-

1. Au fol. 33 du ms. de Peiresc se trouve la traduction latine des deux premiers de ces trois fragments : « 1. Vespera facta est diluculo tertia die. — 2. Et dixit Deus, etc. *Genes.*, cap. I. Fiant luminaria. — 3. Si sint quinquaginta justi in civitate perdes ipsos, non salvabis omnem locum hunc propter quinquaginta viros justos. »

2. Ces deux miniatures mesurent, la première 150 millimètres sur 175, la seconde 130 millimètres sur 195, y compris le cadre, peint en rouge cinabre et carmin, qui les entoure. Les reproductions qui en sont données ici en phototypie ont été légèrement réduites.

Phototypie Berthaud, Paris.

L'ÉTERNEL ET LES CHÉRUBINS. *(Genèse, I, 24.)*

sente l'Éternel, plaçant « des Chérubins vers l'orient du jardin d'Héden » (*Genèse*, I, 24)[1]; la seconde figure sans doute la promesse de Dieu à Abraham (*Genèse*, XV, 1)[2]. On peut rapprocher cette peinture de celle qui se trouve dans le manuscrit de la *Genèse* de Vienne[3]; quant à la figure

1. Le P. Garrucci, dans sa *Storia della arte cristiana* (Prato, 1876, in-fol.), a donné une reproduction réduite de cette miniature et de la suivante (pl. 124, n° 13, et 125, n° 4), mais n'a pas reconnu le sujet de la première, à propos de laquelle il dit (t. III, p. 47) : « Il soggetto è d'invenzione dell' artista, non trovandosi storicamente narrato nel sacro testo, nel quale si legge soltanto (c. XVIII), che « il Signore « apparve ad Abramo nella valle di Mambre, e gli apparvero « dinanzi tre uomini. » Quest' apparizione di Dio è qui distinta dai tre personaggi, i quali sono tre angeli che il rappresentano... » — Je n'ai pu consulter l'ouvrage de M. C. Goertz, *De l'état de la peinture dans l'Europe septentrionale* (Moscou, 1873, in-8°), qui cite ces deux miniatures, d'après Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin,* trad. de M. Trawinski (Paris, 1886, in-4°), t. I, p. 92, note.

2. Faut-il voir dans cette miniature Dieu donnant l'ordre à Noé de construire l'arche (*Genèse,* VI, 13 et ss.)? Cf. dans Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments* (Paris, 1823, in-fol.), t. VI, pl. 62, n° 3, la reproduction de la peinture du ms. grec 746 du Vatican (XII^e siècle); et aussi A. Springer, *Die Genesisbilder,* dans les *Abhandlungen der phil. hist. Cl. der k. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften* (1884), t. IX, p. 691-697 et 700.

3. P. Lambecii Hamb. *Commentariorum de aug. bibliotheca cæs. Vindobonensi liber III,* ed. altera, studio A.-F. Kollar (1776, in-fol.), col. 10. Une reproduction intégrale par la photogravure des fragments de la *Genèse* de Vienne est en cours de publication par les soins de MM. W. von Hartel et Franz Wickhoff, Beilage zum XV Bd. des *Jahrbuches der*

de l'Éternel, dans la première miniature, on remarquera sa ressemblance avec le croquis qu'en a donné Westwood dans sa *Palæographia sacra pictoria* (pl. III, n° 1), d'après une miniature, en grande partie détruite, du manuscrit Cotton.

L'Éternel, sur la première miniature (fol. 32), est représenté sous la figure d'un personnage jeune, imberbe, avec les cheveux blonds et un nimbe crucifère doré ; il est vêtu de blanc et tient de la main gauche une sorte de sceptre, également doré, en forme de croix. Les trois Chérubins, qui sont devant lui, portent de longues tuniques blanches, sans manches, serrées sous les bras ; les plis des vêtements, élégamment drapés, sont rehaussés d'or dans les deux miniatures. De petites ailes blanches sont attachées aux épaules des Chérubins, et sur leurs têtes sont posées d'épaisses couronnes de feuillage. Le ciel, au fond de la miniature, est bleu ; le sol est vert, et le peintre y a représenté des plantes et des arbres qui portent des fleurs roses et jaunes et des fruits roses et blancs.

Dans la seconde miniature (fol. 31), Abraham, vêtu d'une longue tunique blanche, recouverte d'un manteau rose, est figuré debout. Son visage et ses mains sont de couleur brune, ses cheveux

kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses (Wien, 1894, in-fol.) ; 1re livraison, pl. 1-30. — Il n'y a qu'un seul Chérubin dans la *Genèse* de Vienne (Lambecius, col. 6; et Hartel, pl. II).

Phototypie Berthaud, Paris.

PROMESSE DE DIEU A ABRAHAM. *(Genèse, XV, 1.)*

châtains, tirant sur le roux; il est chaussé de brodequins gris, dont les extrémités et les talons sont noirs. A sa droite, l'Éternel est représenté par une main qui sort des nuées, formées de cinq bandes concentriques de couleur bleu foncé et clair, dont une, au milieu, de couleur rose, traversées par six rayons d'or. Le sol est vert, et le ciel, qui forme le fond de la miniature, est bleu pâle.

On ne sait rien de l'origine de ces copies du texte et des peintures du manuscrit de la *Genèse* de Cotton. Ont-elles été rapportées par Peiresc lui-même de son voyage en Angleterre, ou bien lui ont-elles été plus tard envoyées par un correspondant encore inconnu ?

Le départ de l'ambassadeur de France Antoine Lefèvre de la Boderie, au mois de mai 1606, fut pour Peiresc, qui se trouvait alors à Paris, une occasion de faire une rapide excursion en Angleterre[1]. Il y visita les savants et les bibliothèques, s'y lia avec Guillaume Camden et Robert Cotton, qui lui fit sans doute les honneurs de sa collection. Est-ce à la suite de ce voyage, ou seulement plus tard[2], que la copie de quelques lignes et la repro-

1. *Viri illustris Nic. Cl. Fabricii de Peiresc vita,* authore Petro Gassendo, editio tertia (Hagæ-Comitum, 1655, in-4°), p. 51-52. — Il faut consulter aussi sur ce voyage des lettres de Peiresc à Lelio Pasqualini, conservées dans le volume XLI, tome I des mss. de Peiresc, à Carpentras.

2. A vingt ans de là, Peiresc se ressouvenait des richesses

duction de ces deux miniatures du manuscrit de Cotton furent envoyées à Peiresc ? Ces fragments ne portent aucune note autre que celle qu'on a lue plus haut, et les lettres de Peiresc à Cotton, conservées aujourd'hui au Musée Britannique[1], ne contiennent non plus aucune allusion au célèbre manuscrit de la *Genèse*.

qu'il avait admirées dans la bibliothèque Cottonienne et écrivait à Dupuy, le 29 janvier 1625 : « Je suis bien aise de la correspondance que vous bastissez avec le sr chevallier Robert Cotton, et, s'il vous envoye un roolle de ses papiers, infailliblement vous y trouverez de grandes raretez; en ce cas là, je verrois bien volontiers une coppie de ce roolle. » (*Lettres de Peiresc aux frères Dupuy,* publiées par M. Tamizey de Larroque, t. I, p. 57.) Et plus tard, le 9 avril 1637, il rappelait à Holstenius « la *Genèse* ms. que vous avez veue à feu M. Robert Cotton, à qui le feu roy de la Grand Bretagne l'avoit baillé, en don ou en garde, avec une infinité de vieilles chartes originelles des principaux monastères de son royaulme. » (*Ibid.,* t. V, p. 469.)

1. Ces lettres, au nombre de vingt-trois, se trouvent dans les mss. Cotton, Julius, C. III et V. — M. E.-M. Thompson, directeur du Musée Britannique, qui a bien voulu s'assurer que ces lettres ne contenaient aucune allusion au ms. de la *Genèse,* voudra bien nous permettre de lui offrir ici nos remerciements. Le savant éditeur des *Lettres de Peiresc,* M. Tamizey de Larroque, ne mérite pas moins notre reconnaissance pour l'amabilité avec laquelle il nous a fait part du résultat également négatif de ses recherches sur le même sujet.

UN INVENTAIRE INÉDIT

DES

COLLECTIONS LUDOVISI A ROME

(XVII^e SIÈCLE).

Par M. L.-G. PÉLISSIER, associé correspondant national.

Lu dans la séance du 8 novembre 1893.

« J'ai été à la vigne Ludovisi, » écrit Seignelay le 4 avril 1671, « où j'ai vu une grande quan-« tité de statues anciennes, entre autres un *Mer-« cure* en une galerie en entrant à droite, un « *Apollon*, une *Vénus*, la *Concorde ;* deux figures « appuyées l'une sur l'autre ; une figure d'homme « qui se tue et qui tient de son autre main une « femme qui se meurt ; ..... un *Enlèvement de « Proserpine* par le Bernin, quelques tableaux du « reste de ce qu'il y avait en cette vigne, les « plus beaux ayant été enlevés et estant à Naples « depuis longtemps[1]. »

Lors de la visite de Seignelay, la villa Ludovisi n'avait plus tout entier le trésor artistique qu'y

1. Cf. la relation du voyage de Seignelay en Italie publiée par P. Clément, *Gazette des beaux-arts,* t. XVIII, et *Seignelay et l'Italie,* un vol. in-12. Paris, Didier.

avait réuni le magnifique cardinal. Les héritiers du prince Niccolò, son frère, avaient à reconstituer une fortune à demi compromise par les folles prodigalités de leur père ; leurs besoins d'argent, les nécessités d'une succession les forçaient à disperser les collections de leur oncle. Quelques mois après la visite de Seignelay, le 20 octobre 1671, le directeur de l'Académie de France à Rome, Évrard, transmettait à Colbert les propositions qu'on lui faisait pour l'achat de la vigne. On demandait 748,000 livres romaines du palais, du jardin, des restes des collections[1]. Ces offres ne furent pas accueillies par le ministre, et les ventes partielles continuèrent.

La lente liquidation des collections Ludovisi se faisait d'après un inventaire dressé probablement dans les dernières années de la vie du prince Niccolò, alors qu'il commença à se défaire lui-même de ses objets d'art. Cet inventaire contenait la liste sommaire des objets mis en vente, une description suffisante pour les reconnaître et les prix d'estimation. Je le publie ci-dessous, d'après une copie insérée dans un manuscrit où elle est à peu près oubliée, un recueil de *Mélanges historiques* de la bibliothèque *dei Lincei* (*già Corsini*), le manuscrit coté 851 (33 A 18).

Ce document est bien un inventaire de vente,

1. Cf. Lecoy de la Marche, *l'Académie de France à Rome*, p. 59.

et non pas un catalogue de collection analogue à celui que les Ludovisi firent rédiger en 1633. Il n'est ni complet ni méthodique. Bien des marbres encore vus par Seignelay dans les jardins de la villa n'y figurent pas, du moins n'y sont pas nettement désignés. Or, leur importance ne permet pas d'en attribuer l'oubli à la négligence du rédacteur, alors surtout qu'il y a soigneusement inséré des pièces presque sans intérêt. Aucun ordre logique n'a été apporté à sa composition. Sauf les trois grandes divisions, marbres, tableaux et bronzes, tout est à peu près confondu. Les descriptions du catalogue n'ont rien d'artistique. L'auteur avait peu de goût et encore moins de connaissances d'art et d'archéologie ; il a mis peu de soin et de patience à son travail. C'est à peine si l'on peut reconnaître les marbres qu'il mentionne ; souvent abrégées, parfois comiquement rédigées, ses indications n'auraient pu convenir dans un catalogue d'amateur.

A divers traits, l'on peut au contraire reconnaître que c'est un répertoire pour la vente, un relevé des objets d'art sacrifiés par la famille. On peut remarquer à ce propos que seuls, avec quelques tableaux ou statues religieuses, les portraits de famille,— de Grégoire XV, du cardinal Ludovisi, du prince Pompeo, — ne sont pas évalués : n'est-ce pas parce que le prince Niccolò ne voulait ou n'osait pas encore s'en défaire? De même, il y a peu de statues de grande valeur dans ce catalogue ;

le prince s'en réservait encore probablement plusieurs. Les objets encombrants, sans importance, absolument inutiles, y sont au contraire fort nombreux : blocs de *peperino* servant de sièges, boules de marbre ornant les murs, statues et bas-reliefs antiques médiocres, statues modernes, bronzes de peu de prix, tableaux de second ordre et dont plusieurs ne sont pas signés, tout cela était destiné d'abord à la vente. Enfin la rédaction de ce document est toute pratique, presque commerciale : les « numéros » sont désignés par leurs places dans les allées et les esplanades du jardin, les salles et les galeries du palais ; on en a noté plus souvent les dimensions que les sujets ; on n'a jamais oublié pour les tableaux d'indiquer la qualité et les dimensions de la toile et le genre des cadres : ce document est visiblement l'œuvre d'un expert de ventes.

Il est difficile de fixer avec précision la date de la rédaction de ce catalogue. On peut, il me semble, le dater des dernières années de la vie du prince Niccolò Ludovisi : son oncle et son frère étaient certainement morts, puisque leurs noms sont toujours accompagnés des formules *gloriosæ* ou *felicis memoriæ*. Lui-même est au contraire simplement désigné sous le titre de *S. E. il principe Ludovisi*. — Ce nom s'applique à lui et non à son fils, connu sous le titre de prince de Piombino. — Aucun portrait du prince Niccolò ne figure sur cet inventaire, où son fils les aurait sans doute laissé

inscrire, comme il y laissait lui-même mettre ceux du pape son oncle et de son oncle le cardinal. On peut donc croire que le prince Niccolò vivait encore quand ce catalogue fut rédigé.

Tel qu'il est, ce document a donc un réel intérêt et ne fait pas double emploi avec ceux que M. Théodore Schreiber a publiés en tête de son étude : *Die antiken bildwerke der villa Ludovisi in Rom*[1]. L'inventaire du 28 janvier 1633 qu'il a tiré des archives Boncompagni Ludovisi, mieux ordonné que celui-ci pour la description des antiques, ne dit rien des bronzes, des tableaux, des pierres ou marbres disposés dans les jardins, et ne donne aucun prix d'estimation[2]. En nous donnant ces prix, en indiquant le détail de l'aménagement artistique d'une villa princière au XVII^e siècle, le présent inventaire ne laisse pas que d'être un document d'histoire sociale autant que d'archéologie. Peut-être un intérêt d'actualité s'ajoute-t-il à la publication d'un tel document, par la disparition récente de cette belle villa Ludovisi, contemporaine de tant de magnificences et qui fut si chère à Stendhal.

Léon-G. PÉLISSIER.

1. Leipzig, W. Engelmann, 1880. L'auteur donne la description de tous les antiques qui forment la collection Ludovisi actuelle et un assez bon plan de la villa.

2. Archivio Boncompagni Ludovisi, arm. IX, port. 325, 1, fol. 30-35. *Inventario delle massaritie, quadri, statue ed altre chi sono alla vigna dell' excellentissimo signor principe di Venosa a Porta Pinciana.*

STIMA DELLE STATUE

DEL GIARDINO DELL' ECCELLENTISSIMO SIGNOR PRENCIPE LUDOVISI

IN ROMA

STIMATE DA ME SOTTOSCRITTO[1].

E prima sopra la facciata del palazzo verso porta Salara, sopra la balaustrata.

Dodici statue[2]. 1000

Nella faciata di detto casino nelle nicchie.

Quattro statue[3]. 500
Sei teste con busti grandi[4]. 250

Nel ripiano di detto avanti la porta e sopra la balaustrata.

Sei statue[5]. 390

Nelle cantonate di detto repiano.

Quattro termini. 30

Sopra li parapetti delle scale e della Pallacorda fino all' uccelliera.

Venti statue. 1600

1. La signature annoncée manque dans le texte. L'évaluation est faite en écus romains.
2. Inventaire 1633. Schreiber, p. 31.
3. Inv. 1633. Schreiber, p. 32.
4. Inv. 1633. Schreiber, p. 32.
5. Inv. 1633. Schreiber, p. 32.

Dieci statue piccole ed un cagnolo. 100
Dieci tra cassette e piedestalini antichi. 20

Mezzo la loggia della Pallacorda.

Una tavola di marmo [1 × 4 3/4 × 1/4] con suoi piedi di travertino. 20

Sopra il muro che risponde in strada, contiguo alla Pallacorda.

Cinque palle con suoi piedi di peperino alte con piedi 3 1/2 gr. 1 1/2. 6

Nell' altra loggia verso l'horto nel medesimo piano.

Una altra tavola di marmo longissima e largissima 4 5/12 con suoi piedi di travertino simili alli suddetti. 20
Sei scabelli di peperino intorno detta tavola. 5

Nella piazza avanti detto Palazzo.

Otto statue di marmo intorno alla fontana, alte m. 4 1/2. 150
Il Tritone di marmo in mezzo del capo di detta fontana. 180

Attorno a detto palazzo e sopra l'uccelliera.

Quaranta quattro palle di peperino simili alle suddette. 50

Dentro l'uccelleria.

Una statua. 80

Nel giardinetto avanti l'uccelleria.

Due pili di marmo con putti (uno di esser rotto), l'uno long. 9^m × larg. 2 1/2 × alt. 2; l'altro (il rotto) long. 2^m 1/2, larg. 1 3/4. 25

Sopra il portone di detto giardino di marmo grande.

Tre busti con sue teste in opra. 120

Nelli frontispitii.

Due teste di marmo [1].

Nella cantonata della piazza suddetta.

Accanto il portone, testa con suo pieduccio e piedestallo in opera (alto il piedestallo m. 8 × 3 × 2). 150

Testa con pieduccio importa tutta assieme. 150

Nell' ovato di dentro della porta, sopra la porta.

Testa di donna con suo piede. 40

Basso rilievo sotto detta testa, 13 × 3, marmo. 290

Avanti detta porta ed accanto.

Sei scabelli di peperino. 5

Due colonnette di marmo con sua catena ed arme del S. Principe con ferratura. 20

Sopra la scala avanti la porta della galleria.

Sette putti in sei pelli. — Un idolo di pietra d'Egitto con il suo piede di marmo, tutti assieme importano. 125

Sopra la porta della galleria.

Basso rilievo di marmo [long. m. 7 × alt. m. 6 in circa] figura a cavallo. 120

Sotto detto basso rilievo, testa di donna nell' ovato con suo petto di mischio e pieduccio di marmo, alto m. 6, tutti assieme. 80

Avanti e sopra detta porta.

Nove mascaroni. 100

1. Elles sont comprises dans l'évaluation précédente.

Statua di marmo Donna Abondanza con sua colonna di granito con basa per piedestallo (alta detta colonna e zoccolo, m. 7, figura, m. 5), imp^ta^. 60

Sopra la ballustrata delle scale dell' altra porta verso il granaro di detta galleria.

Tre figure di marmo. 70

Nella facciata di detta galleria verso il granaro.

Otto teste, cioè : cinque nell' ovati e tre busti piccioli sopra la cornice della porta. 30

Sopra detta porta.

Conchiglia di marmo pavonazzo, long. m. 4 1/2 × 3. 25

Nel ripiano avanti detto casino o piazza.

Cinque cassette di marmo (una di esse senza coperchio) con suoi piedi e cantelle di travertino sotto uno longo con suo coperchio. 100

Long. 2 2/3 × larg. 3, — long. 8 1/2, larg. 2 1/2, — long. 9, larg. 2 1/4, — long. 9 1/2, larg. 3 3/4, — long. 10 × 2 1/2.

In mezzo detta piazza.

Colonna di marmo scanellata a serpe, con vaso sopra alto con capitello e basa p^mi^ 11. 25

Sotto la spalliera alta.

Cartelle di travertino, di lavoro con suo zoccolo e cimasa (alt. insieme 10 × 1 7/12 × 1 1/4).

Busto con testa di Donna sopra zoccolo di marmo. 10

Due buffetti di porta santa crucciata, long. l'uno c^mi^ 5 1/2, 2 5/6, 1/6[1]. 40

1. Omis dans l'Inv. 1633.

In mezzo la nicchia accanto.

Figura di villano con uva di marmo in mano, alt. m. 8, con suo piedestallo di travertino anima di peperino. 100

Quattro termini di travertino son suoi piedestalli, tondi di travertino, alt. assieme l'uno palmi 13 3/4 × 2 3/4, imp. 120

In faccia alla porta.

Ninfa di marmo con suo piedestallo anima di peperino, cimasa zoccolo di travertino, alt. p^mi 8 1/2. 100

Tavola di marmo con due piedestallini, per piedi, long. 6 × 2. 3

Cartelle accanto delle simili alle suddette di travertino di simile misura e manifattura. 10

Sopra le dette cartelle, testa con busto di marmo. 10

Quattro cartelle di marmo simile con zoccolo e cimasa di travertino. 35

Doi cartelle di tufo (alt. assieme p^mi 10). 35

Quattro teste di marmo con piedi sopra dette cartelle. 25

Quattro casse di marmo da sepoltura con bassi rilievi e suoi coperchi, due con statue colche e l'altre con suoi piedi di travertino e cartelle di marmo sotto. 200

Nella piazza della Fontana del Tritone.

Quattro cartelloni di travertino, alt. l'una p^mi 11 1/2, larg. 1 3/4, long. 1 7/12, con zoccolo di tufo sotto. 35

Quattro teste con suoi busti di marmo sopra dette cartelle. 30

In faccia alla detta fontana.

Due vittine antiche con suo piedestallo di tufo, zoccolo e cimasa, e pieduccio di travertino e palla in cima di peperino, e coperchio di travertino, alt. l'uno p^mi 17. 60

Nel viale che dal palazzo va al palazzetto.

Venti termini di marmo, alt. l'uno m. 9 1/4, con testa e zoccolo, imp^no^. 200

Nella piazza verso li capuccini.

Pilo di marmo, long. p^mi^ 9 1/2, larg. p^mi^ 6, gros. p^mi^ 5 1/2, imp. 150

In capo al viale corto.

Pilo di marmo con coperchio di Cupido che dorme, (long. p^mi^ 9 1/2, alt. p^mi^ 6), con il coperchio con zoccolo di travertino con due palle di marmo. 60

NEL BOSCHETTO. STATUE DI MARMO [1].

Primo teatro cominciando della piazza avanti la porta.

Otto statue: cioè sei di p^mi^ 7 l'una, due a sedere di p^mi^ 8 [2]. 800

Accanto detto teatro più piccolo.

Sei statue di marmo, alt. p^mi^ 6 e 7 l'una, tutte con suoi piedestalli. 180

Teatro grande dove sono li schiavi.

Nove statue di marmo di p^mi^ 12, di p^mi^ 8 1/2, con suoi piedestalli. 1500

Teatro accanto detto, più piccolo.

Otto statue; quattro di p^mi^ 9 1/2, le piccole p^mi^ 6 1/2 con suoi piedestalli. 500

1. Inv. 1633. Bosco delle statue. Schreiber, p. 32.
2. Schreiber, p. 32, n° 244 ? « Consule a sedere ? »

Teatro accanto detto.

Due statue di marmo piccole, di p^mi 4 1/2 l'una con suoi piedestalli. 40

Teatro.

Dodici statue di marmo, alt. p^mi 9 e 8 1/2 con suoi piedestalli. 800

Teatro piccolo.

Due statue di marmo piccole con suoi piedestalli di marmo. 35

Teatro.

Otto statue di marmo con suoi piedestalli, alt. p^mi 8 1/2, l'altre p^mi 5 1/2. 350

Sette animali di peperino, una tigre, tre leoni, tre cani, et un porco. 30

Ed ultimo teatro, dov' è il Sileno.

Nove statue di marmo di m. 6 e 7 l'una, con suoi piedestalli. 750

Sileno, long. p^mi 11 1/4[1].

Segue la cassa sotto detto con basso rilievo bello : battaglia, di marmo con sue cimase, long. p^mi 11, alt. (basa e cimasa[2]) p^mi 3, imp. tutto insieme. 750

Venti due sedini di peperino. 20

Nel boschetto.

Galleria di busti di marmo con termini di peperini, basa e cimasa di travertino, in tutto n° 24[3]. 150

Due teste con suoi pieducci e piedestalli[4]. 15

1. Schreiber, n° 137.
2. Schreiber, n° 138.
3. Inv. 1633. Galleria del bosco. Schreiber, p. 34.
4. Inv. 1633. Schreiber, p. 35. Marc Aurele, Faustine.

Gallatea o Venere a sedere di marmo, vicina alla galleria sudetta, alt. p^mi 5, con putto accanto. 100

Nicchione dove era la conigliera vicino detta galleria.

Tavola di marmo, long. p^mi 9 1/3, larg. m. 4 3/4, con suoi piedi di travertino scartellati, alt. p^mi 3 3/4 × 3 1/4, gross. p^mi 3/4. 20

Sei piedestallini di peperino per scabelli intorno detta tavola.

Cinque palle di peperino con suoi pieducci sopra il muro di d° nicchione. 4

Dieci teste di marmo sopra detto muro. 5

Viale in faccia al palazzo.

Termini. — Quattro che sono dentro uno vano del boschetto. In tutto venti, alt. l'uno 9 p^mi con basa e testa. 200

Contiguo al boschetto, detto il boschetto nuovo.

Testa d'idolo pietra d'Egitto, alt. p^mi 3.

Teatro contiguo a detto.

Due consoli, statue di marmo, alt. p^mi 9 3/4, con suoi piedestalli, alt. p^mi 7, con cimase e base di travertino. 180

Basso rilievo in mezzo a detto, long. p^mi 9 3/4, alt. p^mi 3 1/4 × 3 1/2, con un fregio che fa coperchio con maschere e bassi rilievi con suo basamento di marmo. 150

Vaso di marmo, alt p^mi 3 1/2. 8

Sei statue di marmo contigue a detto vaso e a detto basso rilievo. 150

Accanto le mura di Roma in prospettiva al viale in faccia alla porta del giardino.

Statua, alt. p^mi 18, con suo piedestallo con anima di granito cimasa e basa di travertino. 800

Due scabelli di peperino. 2

Accanto le mura a capo il viale in faccia al palazzo.

Satiro di marmo, alt. p^mi 8. 250

Segue l'adornamento attorno, e sopra il detto numero quattro colonne di biscio, alt. l'una p^mi 11 con il capitello. 60

Segue la cornice di peperino sopra detto, long. p^mi 11 × alt. p^mi 2, gr. 2. 60

Segue li fianchi, long. assieme p^mi 11. 60

Sepoltura di marmo sopra detto con basso rilievo, long. p^mi 10, larg. p^mi 5. 350

Due figure di marmo calche sopra alt. otto. 350

Due leoni di peperino sotto. 350

Due scabelli di peperino. 2

In detto viale accanto le mura.

Statua di Giove di marmo, alt. p^mi 10 con piedestallo di granito zoccolo di travertino, imp. 180

Statua di Giove grande con putto di peperino. Testa di marmo zoccolo di travertino, pieduccio di peperino. 130

Statua di marmo, a canto d^a alt. p^mi 10, con barba. 125

Basso rilievo di marmo. Battaglia, larg. p^mi 12, alt. p^mi 6 1/2 gr. p^mi 6 1/2. 800

Piedestallo di travertino, basa e cimasa. 10

Doi colonne di granito con capitello e basa, alt. m. 5. 40

Testa di Giove di marmo con busto sopra detto ornamento di detto basso rilievo con pieduccio, alt. p^mi 6 in circa. 60

Sopra il muro della porticella.

Cinque palle di peperino. 4

Quattro scabelli di peperino. 4

Nel viale in faccia la porticella di Porta Pinciana.

Piedestallo della colonna di marmo fatta a piramide di travertino, alt. p^mi 27, long. 3 2/3, larg. 3 1/2.

Colonna sopra detto piedestallo con suo zoccolo e palla in cima, alt. p^mi 20, assieme importa. 90

Nel viale accanto le mura in faccia al casino.

Statua consolare n° 392, alt. p^mi 10. 150

CASINO.

Intorno al casino.

Venti quattro vittine, alt. p^mi 7, e con coperchio e piedestallo alt. p^mi 3, il piedestallo di peperino e basa di travertino, coperchio di detto di travertino. 659

Nel teatro di detto casino.

Otto termini, alt. l'uno p^mi 12, con suo zoccolo di travertino. 430

Dodici statue di marmo, cioè : quattro a sedere, le altre in piedi, alt. l'una p^mi 9 e le altre simili, p^mi 8, imp. 850

Dodici piedestalli sotto le medesime statue, alt. l'uno p^mi 5 1/2, larg. p^mi 3 1/4 × 3 1/2, imp. 130

Nelli muri di fuori di detto casino.

Venti due teste con mascaroni. 50

Tra li doi pilastri della porta del detto casino.

Doi termini di peperino, alt. p^mi 6 l'uno. 5

In detta facciata di fuori di detto casino.

Quattro busti con le sue teste antiche[1]. 70

Sopra la porta di detto casino.

Due arma di marmo dell. Ecc^mo prencipe Ludovisi, alt. l'una p^mi 4 1/2, alt. l'altra p^mi 5 1/2[2]. 70

1. Inv. 1633. Schreiber, p. 35. Facciata verso il bosco e facciata verso il viale.

2. L'inventaire 1633 ne cite pas ces armes.

Sotto la loggia dove è la porta di detto casino [1].

Otto statue di marmo, alte l'una p^mi 5 1/2. 480

Otto zoccoli di travertino sotto dette statue, alt. 1 p^mi 1/2, larg. 1 5/6. 9

In cimo del tetto del detto casino.

Tre teste in forma di termine. 12

Alla peschiera à piedi il boschetto verso la strada di Porta Pinciana.

Otto putti con vasi in collo, alt. p^mi 3 l'uno. 170

Sopra il muro che fà teatro alla piazza di detta fontana.

Venti quattro palle di peperino con suoi pieducci. 30

Sopra la porta di detto casino [2].

Testa con un poco di busto. 20

Appartamento a pianterreno di detto casino.

Camerino vicino la sala [3].

Una Venere di marmo alta c^mi 6 [4]. 120

Piedestallo di marmo sotto detta, long. p^mi 2 5/6, larg. p^mi 2 1/8. 8

Nella sala di pianterreno.

Sei statue alt. p^mi 6 1/2 e p^mi 4 1/2 in circa [5]. 650

1. Inv. 1633. Schreiber, p. 36. Loggia per entrare nel casino.

2. Inv. 1633. Sopra il fontespitio della porta. Schreiber, p. 36.

3. Inv. 1633. Stanza dell' armario. Schreiber, p. 36.

4. Inv. 1633. Venere con un delfino a piedi. Schreiber, p. 36.

5. L'Inv. 1633 ne compte ici que quatre statues.

Dui piedistalli comessi li fianchi d'africano e l'arme dell' Ecc^mo Ludovisi, comesse con zoccoli di breccia, alt. l'uno p^mi 5 2/3, l'uno nel mag^re p^mi 3 [1]. 100

Cinque teste con suoi busti di marmo nell' ovati sopra le porte che sono in detta sala, con una medaglia ovata ove è una figura colca importano [2]. 130

Tavola commessa di diverse pietre dolce, long. p^mi 7 2/3, larg. p^mi 4 1/2 [3]. 160

Piede di detta di noce bianca intagliata, importa [4]. 20

Per la scala lumaca di detto casino.

In una ovato, una figura di marmo, alt. c^mi 3 [5]. 20

Sala di sopra, dove è il letto delle gioie [6].

Cinque petti con sue teste, compresso il ritratto di Papa Gregorio [7]. 650

Nel fine della scala avanti la porta dell' ultimo appartamento [8].

Un vaso di verde di Prato con palla e pieduccio giallo, alt. p^mi 2 [9]. 20

Basso rilievo con due Cupidi, long. p^mi 3 1/2 3 1/4. Marmo antico [10]. 25

1. L'Inv. 1633 n'en parle pas.
2. Inv. 1633. Schreiber, p. 36. Prima stanza del casino.
3. Non mentionnée dans l'Inv. 1633.
4. Ibid.
5. Buste de Sabine. Schreiber, n° 35. Inv. 1633. Schreiber, p. 36.
6. Cf. Relation de Seignelay, *Gaz. B. A.*, XVIII, p. 369.
7. Inv. 1633. Stanza del primo piano nobile. Schreiber, p. 36.
8. Inv. 1633. Scala a Lumaca. Schreiber, p. 36.
9. Inv. 1633. Un vaso di pietra mischia. Schreiber, p. 36.
10. Inv. 1633. Schreiber, n° 135, p. 36.

Nel ripiano dell' appartamento di sopra, dove comincia la saletta che va alla loggia.

Doi bassi rilievi ed una testa nel muro, roba di marmo ordinario[1]. 40

Prima stanza avanti detto ripiano.

Tre teste di marmo sopra le porte[2]. 20

Camera che si scende accanto detta.

Doi bassi rilievi d'alabastro tenero, tondi, passione del Signore[3]. 170

Per le scalette della loggia.

Basso rilievo donna[4]. 35

Stanza della loggia[5].

Due bassi rilievi con quattro figure l'una di marmo[6]. 150
Tavola di marmo commessa con cornice di noce, long. p^mi 5 1/4, 4, 4. 30
Piedi di noce intagliato con quattro scabelli simili di d^a tavola. 60
Palla di pietra di Fiorenza di p^mi 1 1/4 sopra detta tavola. 20
Otto cuscini di peperino in detta stanza, tinti di rosso. 10

1. Inv. 1633. Agricoltora, n° 166. Col testa della Memoria. Il manque un bas-relief. Schreiber, p. 36.
2. L'Inv. 1633 en mentionne deux. Schreiber, n^os 167, 168.
3. Omis dans l'Inv. 1633.
4. Inv. 1633. Schreiber, n° 49, p. 36.
5. Non décrite dans l'Inv. 1633.
6. Schreiber, n^os 169-170.

Palazzo.

Nel palazzo grande di detto giardino ultimo verso la Pallacorda.

Testa di bronzo con busto, pieduccio di porfido e panno di metallo dorato [alt. p^mi 6 1/2 con il pieduccio] [1]. 200

Piedestallo di biscio con zoccolo di marmo salino, alt. assieme p^mi 5 1/2. 20

In detta stanza.

Statua d'Ercole. Marmo antico con piedestallo antico [alt. p^mi 7 1/2 con il zoccolo]. 200

In detta stanza [2].

Il famoso Gladiatore, figura colca longa p^mi 8 1/2. 70,000

Tavola di diverse pietre mischie tenere e dure commesse a rabeschi [larg. e long. p^mi 5 1/2]. 350

Piedi di detta tavola intagliati a serpe de noce. 90

Buffetto di porfido [long. c^mi 7, larg. c^mi 2 11/12 1/8]. 80

Stanza contigua alla detta [3].

Due figure di marmo assieme (sembrano Venere e Cupido) [4] [alt. p^mi 6 1/2 con il zoccolo]. 400

Due statue a sedere : Tirsi ed Aminta [5] [alt. p^mi 5 1/2 con zoccolo]. 250

Due figure di Giovani con una figurina di una donna

1. Inv. 1633. Gallerietta dà basso : Scipione. Schreiber, p. 30.
2. Terza stanza a mano dritta.
3. Seconda stanza a mano manca. Inv. 1633.
4. Inv. 1633. Amore e Salmace. Schreiber, n° 50.
5. Inv. 1633. Fauno e ninfa. Schreiber, n° 54, p. 30.

picciola, tutti in un pezzo di marmo, danno fuoco al sacrificio [1] [alt. p^mi 7]. 40,000

Piedestallo di detta con cimasa di breccia minuta e basamento anima commesso di nero e alabastro, con basso rilievo : battaglia con otto figurine di marmo. 250

Statua di marmo. Bacco [2] [alt. p^mi 7 1/2]. 400

In detta nel muro.

Una testa di pietra rossa [alt. p^mi 5 e larg. 3 1/2]. 50

In detta sopra un piedestallo di legno.

Figurina assisa (ritratto di S. Pietro) di biscio a onde scuro con mano testa e piedi di metallo. Sedie di marmo rosso con il piede. 35

Una tavola di metallo con doi tritoni per piede intagliata a arabeschi e commessa il fregio di diaspro ed amatista [long. p^mi 8 1/2, larg. 5 1/3. — Li Tritoni alt. fin sotto la tavola p^mi 3 5/6]. 400

Sopra detta tavola. Il re de Spagna a cavallo, di metallo, commesso di diaspro fiorito [alt. p^mi 3 1/3, long. p^mi 2 1/6, larg. c^mi 7/12. — Il metallo tutto dorato]. 200

Stanza della Ringhiera

contigua alla detta, che ha le fenestre verso il giardinetto [3].

Gladiatore, figura di marmo a sedere, con un Cupido alli piedi [4] [alt. p^mi 7 1/2 con il zoccolo]. 20,000

1. Gruppe von Ildefonso. Inv. 1633. Schreiber, p. 30.
2. L'Inv. 1633 indique ici non une statue, mais un bas-relief de Bacchus.
3. Prima stanza doppo la hoggia. Schreiber, p. 29.
4. Un marte a sedere. Inv. 1633. Schreiber, n° 63, p. 29.

Gladiatore, incontro il detto, a sedere in terra, di marmo[1] [alt. p^mi 4 3/4 con il zoccolo]. 18,000

Quattro busti con teste di marmo e pieducci (uno di essi d'alabastro)[2]. 300

Doi bassi rilievi di marmo, con cornice di legno, uno con Ganimede e l'altro con una Venere e doi putti e uno che dorme[3] [larg. l'uno p^mi 2 3/4, larg. p^mi 2]. 150

Stanza contigua alla detta e rispondente verso l'orto[4].

Due statue assieme di marmo tutte in uno pezzo dette l'amicizia[5] [p^mi 8 1/2]. 22,000

Due figure assieme di marmo : il famosissimo Gladiatore, che si ammazza da se [alt. c^mi 9 3/4 ed il zoccolo][6]. 90,000

Due figure di marmo con uno can cerbero, tutte in uno pezzo di pietra mano del conte Lorenzo Bernini : *Ratto di Proserpina*[7]. 15,000

Doi medaglie con doi teste in profilo : una di esse in porfido, e l'altra di marmo attaccate sopra due ovati di biscio con suoi pieducci[8]. 80

Tre ritratti di metallo della fel. mem. di papa Paolo V, e Gregorio XV ed il conte Pompeo Ludovisi, con colonnette per piedestalli sotto, alt. p^mi 3 1/2 l'uno, e le colonnette con capitello e base p^mi 5 1/2 di breccia[9]. Tutte tre assieme. 350

1. Un gladiatore a sedere. Inv. 1633. Schreiber, n° 118, p. 29.
2. Quattro petti. Inv. 1633. Schreiber, p. 29.
3. Schreiber, p. 29, n° 148-149. Inv. 1633. Ces bas-reliefs ont donc été déplacés.
4. Seconda stanza a mano dritta.
5. Schreiber, n° 69, p. 29.
6. Ne figure pas dans l'Inv. 1633, p. 29.
7. Schreiber, n° 106ª, p. 29.
8. Inv. 1633. Schreiber, p. 29.
9. L'Inv. 1633 ne cite pas le Paul V. Schreiber, p. 29.

Una tavola, larg. 6 × 5, pietra di Firenza, commessa con labro di verde di Prato, fodera di peperino con piedi e colonnè di biscio scannellato zoccolo di marmo commesso [alt. insieme p^mi 4]. 80

Due colonne di breccia, alt. p^mi 6, gross. 5/6, con due vasi sopra, d'alabastro bianco orientale, ovati, alti con il coperchio p^mi 1/2, larg. con li manichi p^mi 1 1/2 vuoti, dentro [1]. 90

Una madonna di metallo in piedi c^mi 1 3/4 con suo piedestallo di legno scorniciato d'ebano con pieduccio di legno dorato [2]. 35

Venere d'alabastro bianco, alt. p^mi 7 con suo piedestallo, con putti di basso rilievo di marmo e zoccolo ed africano [alt. insieme p^mi 4 3/4] [3]. 700

Apollo di marmo, alt. p^mi con suo piedestallo di marmo con base e cimasa c^mi 4 5/6 con fogliame ed angeli, antico [4]. 180

Putto morto con uno delfino con piedi di biscio tondo [il putto con il delfino, long. 4 3/4; alto il piede p^mi 3 1/3] [5]. 200

Testa di pietra d'Egitto. Figlio di Scipione, con busto di metallo dorato [6] [alt. con il pieduccio p^mi 3 5/6]. 15,000

Quattro statue di metallo colche, doi di homini e doi di donna [long. l'una p^mi 3]. 400

Nelli ovati e sopra le nicchie di detta stanza.

Sei teste di marmo con pieducci : doi di esse senza busti

1. Inv. 1633. Due colonne canellate. Schreiber, p. 29.
2. Omis dans l'Inv. 1633.
3. Galerietta da basso. Inv. 1633. Schreiber, p. 29.
4. Inv. 1633. Galerietta da basso. Schreiber, p. 29.
5. Ibid. Schreiber, p. 30. Ces trois derniers numéros ont été déplacés.
6. Ibid. Schreiber, p. 30.

e le altre quattro con un poco di busto ed una testa con pieduccio d'un schiavo[1]. 350

Una Galatea di marmo con uno putto [alt. p^mi 2 3/4][2]. 90

Due vasi d'alabastro bianco di diverse grandezze [alt. c^mi 2]. — Doi più piccoli[3] [alt. 1 e 1 1/4]. Tutti con suoi coperchi e tutti vuoti. 480

Colonna d'alabastro con uno vaso tondo d'alabastro sopra[4] [col. alt. p^mi 10, vaso p^mi 2]. 190

Tredici termini fatti a piedi di tigre, servono sotto detti vasi[5] [alt. l'uno con zoccolo e capitello p^mi 6 1/4 di pietra biscia]. 225

Prima stanza di detto appartamento dove è la porta del palazzo[6].

Apollo, figura di marmo assisa[7] [alt. p^mi 4, larg. p^mi 5, gross. 3 1/3]. 1,300

Basso rilievo, — ed uno satiro, — ed una Venere. 1,300

Figura di Moro con fiaccola in mano[8] [alt. p^mi 7 3/4]. 200

Altro Apollo rincontro al detto con suo piedestallo simile all' altro con basso rilievo di una donna ed un satiro[9] [alt. p^mi 9 1/2]. 1,100

1. L'Inv. 1633 indique dans la Galerietta six bustes, mais sur des piédestaux. Sont-ce les mêmes?

2. Inv. 1633. Galerietta da basso : Venere e Cupido.

3. Seuls restes des douze vases d'albâtre de l'Inv. 1633. Schreiber, p. 30.

4. Inv. 1633, fol. 35. Galerietta da basso. Schreiber, p. 30. En 1633, cette colonne portait un vase de marbre.

5. L'Inv. 1633 mentionne 12 vases auxquels ces termes servaient probablement de supports.

6. Prima loggia da basso.

7. Schreiber, n° 65.

8. Inv. 1633. Catalogué n° 300. Schreiber, p. 28.

9. Schreiber, n° 116.

Accanto d'una Venere, alt. p^mi 9 1/2, di marmo[1]. 450
D'incontro, Giove di marmo[2] [alt. p^mi 8 1/2]. 460
Imperatore di marmo[3] [alt. p^mi 10]. 1,000
Venti teste, tre di esse senza busti di diverse misure con suoi pieducci ed una di esse di metallo[4]. 900
Quattro vasi di marmo, voti dentro, di fuori intagliati[5] [alt. in p^mi 2 l'uno]. 40
Quattro colonne di porfido, d'ordine Toscano[6] [long. p^mi 10 1/2 l'una]. 320
Due colonne di Verde Antico[7] [long. l'una p^mi 11, gross. p^mi 1 1/6]. 650
Due colonne di Giallo e Nero[8] [long. l'una p^mi 9, gross. p^mi 1 1/12]. 70
Tre bassi rilievi di marmo, uno con putti rabeschi [long. p^mi 6 1/2, alt. p^mi 2 1/2], l'altro con uno vascello e doi figure a sedere, l'altro con una donna che dorme[9]. 320

Nell' ovato sopra la porta che va nel giardino di detta stanza.

Una testa con busto d'un soldato di marmo. Di basso rilievo, alt. p^mi 5[10]. 40

1. Inv. 1633, n° 301.
2. L'Inv. 1633 ne le cite pas. Y aurait-il confusion avec le Prométhée n° 304 de l'Inv. Schreiber, 9?
3. Inv. 1633. Antonino Pio, n° 303.
4. Inv. 1633. 4 (n° 309), 2 (n° 310), 2 (n° ap. 312), 1 (n° 312), 11 (n° 311) : total, 20 bustes. Schreiber, n° 29.
5. Inv. 1633, n° 302. Les trois autres vases ne sont pas mentionnés.
6. Inv. 1633, n° 309. Ces quatre bustes sont compris dans les vingt ci-dessus énumérés.
7. Inv. 1633, n° 310. Même remarque pour les bustes.
8. Inv. 1633, n° 311-312. Ibid.
9. L'Inv. 1633 en indique deux sur les portes menant au jardin, le troisième à part. Schreiber, p. 29. (Tutti tre murati.)
10. Schreiber, n° 31, p. 29.

Nell' appartamento di sopra.

Colonna di breccia pavonazza scancellata [al. p^mi 8 — 1 — 1/2]. 30

Una testa di metallo, « Cesare Giovine, » con piedi di antica porta santa ed un putto, alt. p^mi 1 1/4, con testa di morte con piedistallo d'ebano. 80

Un Christo alla colonna, d'alabastro di Sicilia[1]. 2

Capofochi di metallo figurato [alt. p^mi 4 1/3] con putti, tritoni e draghi in cima. Doi figure, un soldato con archibugio (pesano ciascuna libbre 200][2]. 200

Appartamento di sopra di detto palazzo.

Prima camera a capo la scala lumaca[3].

Tre figure di biscio africano : uno di essi sopra uno panno di marmo pavonazzo attorno, di marmo scorniciato [4] [alt. p^mi 5 1/3 con zoccolo, alt. p^mi 2, larg. p^mi 2 1/4, gross. p^mi 2 1/4]. 120

L'altri doi, uno soldato, e l'altro schiavo con detti piedestalli [alt. p^mi 4 1/2]. 120

Due vasi quasi simili scannellati di marmo e voti dentro, uno di essi con manichi [alt. l'uno p^mi 2 1/2][5]. 50

Un troncone di marmo con un Cupido sopra[6] [alt. con zoccolo e basa p^mi 6 3/4, gross. p^mi 3/4]. 30

Tavola ottangolata di marmo commessa con ripartimenti di diverse pietre mischie con suo piede ballaustro di

1. Omis dans l'Inv. 1633.
2. Ibid.
3. Inv. 1633. Galerietta di sopra.
4. Omis dans l'Inv. 1633.
5. Inv. 1633. Schreiber, p. 31.
6. Ibid.

giallo con suo zoccolo di marmo[1] [tav. long. e larg. p^mi 4 1/4, alt. p^mi 4]. 100

Altra tavola di commesso di diverse pietre dolci, diversi arabeschi e ripartimenti con suo piede di noce con labro d'Africano commessa sopra il marmo[2] [long. p^mi 6 3/4, alt. p^mi 4 1/2]. 150

Uno bambino ed una Fortuna di marmo con suo piedistallo, uno di legno dorato, l'altro di marmo[3] [alt. p^mi 2]. 12

Forma di marmo con madre di corallo [alt. con piede p^mi 4 — 2 1/2]. 25

Vaso di marmo e piedi di fronde con pieduccio di pietra santa[4]. 6

Accanto detta galleria.

Statua colca di marmo « Ermafrodito chi dorme, » con piedi di legno intagliato[5] [long. p^mi 6 3/4]. 1,500

Nove busti con teste antiche, marmo. Una sola moderna con suoi pieducci. 750

Otto vasi di alabastro tenero, voti dentro con manichi [alt. l'uno p^mi 2]. 96

In detta galleria[6].

Giesù alla colonna con doi manigoldi che lo battono, di marmo [alt. p^mi 2 1/2]. 160

Christo che calano di croce, d'alabastro tenero, alt. p^mi 3 1/4 con zoccolo di biscio. 50

1. Omis dans l'Inv. 1633.
2. Ibid.
3. Inv. 1633. Venere ed un amoretto. Schreiber, p. 31.
4. Inv. 1633. Seconda stanza, n° 18. Schreiber, p. 31.
5. Inv. 1633. Terza stanza. Uffizi, n° 512 D.
6. Aucun des numéros cités ici n'est mentionné dans l'Inv. 1633.

Tavola di commesso di diverse pietre tenere ed anco delle dure con diversi arabeschi e trofei, commessa al marmo [long. p^mi 13 1/2, larg. p^mi 6 5/12]. 1,500

Un busto con testa di metallo di Gregorio XV. 100

Due tavolini di giallo brecciato con listello di negro commessi sopra la lavagna con l'altro di biscio, tutti doi simili [p^mi 7, larg. p^mi p. 1/3 l'uno]. 36

Tavola di diaspro di Sicilia [long. p^mi 4 1/2 — 4 1/2] con piedi alt. p^mi 4 di diaspro detto. 70

Nell' ultimo camerino del palazzo [1].

Tre figure sopra li scabelloni di legno : due di esse, Ercole [alt. in circa p^mi 9], di marmo. 150

Olimpia, regina di Macedonia, in porfido, con cornice di legno, basso rilievo. 100

Una testa in uno ovato di vero cornice di broccatello. Testa di donna, mezzo rilievo. 60

Una testa di donna in profilo [alt. p^mi 1] con cornice di legno dorato. — Una testa piccola con busto in una ovata, con barba. Assieme. 10

Cupido che dorme, marmo [long. p. 3]. 80

Una tigre che tiene un gallo [long. p. 2 3/4]. 80

Busto con testa di donna antico con piedestallo di marmo antico. « Antonia » [alt. p. 3 3/4]. 100

« Anteo, » figura di marmo nero con pelle di toro di marmo bianco, sopra un zoccolo di Africano [alt. p^mi 7 1/6]. 100

Figura di marmo con testa, mano, e piedi di pietra nera, che si cava la spina dal piede, con zoccolo di pietra verde, color di bronzo. Piedestallino di marmo antico sotto [alt. p^mi 4 e 3 p^mi]. 200

1. Dans l'Inv. 1633, tout ceci est omis.

Figurina di marmo « Giove. » Piedestallo di giallo e nervo [F. alt. p^mi 1 1/3. P. alt. p^mi 1 1/2]. 50

In galleria[1].

Bacco con uno satiro ed una tigre, di marmo, figure ignude [alt. p^mi 13 1/2]. 10,000

Piedestallo sotto detta con averica di porta santa, basa e cimasa di marmo saligeno, con arme dell' Em^mo Ludovisi [alt. tutte ins. p^mi 7 1/4, larg. nel magg. p^mi 9]. 120

Due putti, uno del Bernino, e l'altro dell' Algardi, di marmo[2] [long. p^mi 2 1/4]. 220

Nel muro, doi bassi rilevi di marmo, quadri alt. p^mi 5 1/2, l'uno sacrificio, l'altro un trofeo. 300

Nel muro sopra le finestre, tre bassi rilievi di marmo piccioli. 150

Nell' ovati sopra le porte, doi ovati di marmo, con due teste di mezzo rilievo con suoi pieducci [alt. p^mi 3]. 100

Nell' ovato nel muro a mezza galleria.

Una testa grande, alt. p^mi 3, con suo piedino. 100

Sopra la porta di detta galleria.

Basso rilievo di marmo con diverse figure : « Monte Parnasso » [long. p^mi 14, alt. p^mi 5]. 760

Cinque statue picciole di marmo : Ercole [alt. p^mi 4], David [alt. p^mi 3 1/4], doi filosofi assisi [alt. p^mi 2 3/4]. Putto con uno mascherone in faccia [alt. p^mi 2 1/2]. 450

1. Galerietta di sopra, dans l'Inv. 1633. Schreiber, p. 31. Il est impossible d'identifier les numéros qui suivent avec les numéros de l'Inventaire de 1633, sauf quelques rares exceptions, à cause du manque de précision de notre Inventaire et des déplacements que paraissent avoir subis les objets.

2. Schreiber, p. 31.

Figura di donna, di marmo [alt. p^mi 7 3/4]. 150

Accanto detta. Figura grande di donna, di marmo, con petto e testa armata con serpe, simulativo della Prudenza [alt. p^mi 11 1/2]. 400

Accanto detta. « Mercurio » di marmo [alt. p^mi 8 3/4]. 300

Accanto detta. Figura di marmo. « Bacco » [alt. p^mi 10 1/4]. 200

Accanto detta. « Minerva » di marmo [alt. p^mi 12 1/2]. 400

Accanto detta, vicino la porta. Figura di donna [alt. p^mi 10]. 460

Due figurine di donna, stanno in terra senza piedestallo [alt. p^mi 6 1/2 l'uno]. 90

Testa e busto di marmo e pieduccio di breccia. « Testa di donna schiava » [alt. p^mi 5 1/2]. ...

Accanto. Doi teste, una di huomo et l'altra di donna [alt. l'una c^mi 3]. 180

Testa d'Ercole, con pieduccio di biscio [alt. p^mi 4 1/4]. 120

Doi busti con testa da donna, l'una di marmo, con suoi pieducci [alt. p^mi 3 3/4]. 80

Testa di donna di marmo, con pieduccio [alt. p^mi 4 1/2]. 100

Doi busti con teste di donna, l'una di marmo con suoi pieducci [alt. p^mi 9 3/4]. 70

Testa di donna, di marmo, con pieduccio di breccia [alt. p^mi 6]. 230

Doi busti con testa, l'una di homo, l'altro di donna [alt. l'una p^mi 3]. 150

L'ultimo di questa parte. Testa d'imperatore di marmo, con suo pieduccio [alt. p^mi 3]. 120

Dall' altra banda della detta galleria.

Incontro la detta. Testa d'imperatore di marmo con suo pieduccio [alt. p^mi 4 1/4]. 160

Doi busti con teste di donna, con suoi pieducci [alt. p^mi 3 1/2]. 80

Accanto detto, passata la seconda finestra.

Testa d'imperatore con pieduccio di nero [alt. p^mi 4]. 180
Doi busti di marmo con teste d'uomo [alt. p^mi 3 1/2]. 230
Sotto d^i, posati in terra, doi busti con testa di uomo, di marmo [alt. p^mi 2 3/4]. 50

Passato la terza finestra.

Busto con testa di donna, di marmo, con pieduccio [alt. p^mi 4]. 120
Doi busti di marmo con teste d'uomo [alt. p^mi 3 1/4]. 200
In terra sotto detto, doi busti con teste, uno d'homo, e due di donna con busto d'alabastro e pieduccio [alt. p^mi 4]. 60

Passato le quattro finestre.

Tre teste d'imperatori di marmo, con pieduccio [alt. p^mi 4]. 400

Passato la quinta finestra.

Tre busti di marmo con sue teste e pieducci [alt. l'uno p^mi 3 1/2]. 400

Passato la sesta finestra.

Tre busti con teste e pieducci di marmo ed uno di giallo [alt. quello del piede giallo p^mi 4, l'altro p^mi 3 l'uno]. 200

Nel camerino accanto la porta di detta galleria.

Testa di Cicerone con pieduccio d'alabastro. Testa e busto di mezzo [alt. p^mi 3]. 400
Testa con barba di marmo con busto e pieduccio [alt. p^mi 3]. 400

Testa di giovine, di marmo, con pieduccio di lumachella « Caligula » [alt. p^mi 2 1/2]. 300

Doi teste di giovani, una con pieduccio di lumachella, testa di marmo [alt. p^mi 2 1/2]. 120

Doi figure di marmo piccole a cavallo, armate [alt. c^mi 1 1/2, long. p^mi 2]. 40

Doi piedi di metallo con doi piedestalli, tutti di metallo [alt. p^mi 3 1/2]. 160

« Ercole ed Antea » di metallo [alt. p^mi 2]. 60

In detta galleria.

Torzo di marmo [alt. p^mi 4]. 200

Due figure di marmo [alt. p^mi 3]. 80

Una figura di marmo : « Prudenza » [alt. p^mi 2]. 7

Tre teste sopra scabelloni di legno, due moderne ed una anticha, con suoi pieducci di pietra mischia. 150

Due putti di marmo [alt. p^mi 2 1/2]. 70

Arpie di nero, zampe di metallo, testa di marmo. 45

Tavola di marmo commessa di stucco [long. p^mi 3, larg. p^mi 2 1/6]. 7

Due guglie di giallo e nero [alt. l'una con suo piedestallo p^mi 3 3/4]. 7

Tavolino di marmo commesso di diverse pietre mischie. Labro di biscio [long. p^mi 3 3/4, larg. p^mi 3 1/4]. 40

Testa di marmo del Salvatore. Basso rilievo in cornice di legno [alt. p^mi 2 3/4]. 25

Basso rilievo di marmo. Cristo alla colonna con 13 figurine, con cornice di legno [long. p^mi 4, alt. p^mi 6 1/6]. 150

Basso rilievo di marmo con diverse figure con vasi in mano, doi fiumi, uno maschio ed una femina [long. p^mi 4 5/6, larg. p^mi 3 1/3]. 250

Altro basso rilevo con diverse figure con vasi ed uno fiume [long. p^mi 5, larg. 3 1/3]. 300

Altro basso rilevo di marmo con giovane che dorme ed una strega [long. p^mi 5, alt. p^mi 2 3/4]. 150

Galleria di bronzo nel Palazzetto [1].

Un cavallo di metallo con piedestallo con arme di S. E.[2]. 20

Una Venere che dorme con uno sattiro che la guarda con il letto del medesimo. 50

Uno atlante che tiene il globo. La figura dorata, il piedestallo d'ebano. 25

Uno porco-cinghale [long. p^mi 1] mezzo colco con piedestallo di legno ed arme del S. Cardinale. 30

Il toro di Farnese con sei figure ed un cane, di metallo [alt. p^mi 2 con il piedestallo]. 100

Un amorino di metallo di un palmo con piedestallo d'ebano. In faccia al detto un torretto di metallo. 15

Un Laocoonte di bronzo con due figliuoli, alto p^mi 1 1/2 in circa, con diversi serpenti che lo divorano, piedestallo dorato[3]. 90

Una figura di un turcoletto di metallo antico di quarti tre con la mezza moderna. 12

Uno leone di metallo fatto in Firenze con suoi piedi di legno dorato e rabeschato. 25

Marco Aurelio a cavallo, di metallo, con basa di legno nero [alt. palm. 20]. 50

Un basso rilevo di metallo con figure di bacanario un temyio e paesi [long. c^mi 2 1/2, alt. c^mi 1, 4 e 2]. 40

Un altro basso rilevo [alt. p. 1]. 30

Un altro basso rilevo : Depositione della Croce. 25

1. Inventaire beaucoup plus complet que celui de la Stanza de Metalli donné par M. Schreiber, p. 36.

2. Inv. 1633. Stanza de Metalli, n° 2.

3. Inv. 1633. Stanza de Metalli, n° 3.

Un leone sopra un toro di metallo che lo ferisce, con piedestallo di legno dorato. 100

Un pastore di metallo appoggiato sopra un bastone con il barilozzo e zaino. 15

Una Venere che esce dal bagno, con un panno, che si sciuga [1]. 10

Uno leone di metàllo con base nera. 25

Una testa con busto di una Venere. 6

Un amorino in aria che posa sopra piedestallo di metallo, con basa di pietra. 25

Un toretto di metallo antico-moderno, sopra una base di alabastro lon. p^mi 1. 8

Una figura di metallo [alta p^mi 1, 4, 1]. 8

Uno struzzo di metallo rotto le gambe. 8

Un cavallo di metallo piccolo [1/2 palm.] basa di marmo giallo. 6

Un cenco di metallo con base di alabastro. 3

Una Venere di metallo [longa 3/4 p.] sopra la base di ebano che fà una casetta [2]. 15

Una lucerna con doi luminarii; in mezzo, figura di mascherone. 20

Un' altra con due luminarii con piedi di marmo. 15

Duè figurine di metallo, che sembrano doi fiumi, che tengono in mano una cornucopia, una di brocatello, l'altra mischio. 10

Un mostro marino longo [p^mi 1] con zampe e coda di pesce [3]. 20

Una Venere di metallo [alt. p^mi 1 1/2] che esce dal bagno, con piedestallo di legno con armi di S. E. [4]. 30

1. Ibid., n° 4.
2. Ibid., n° 12.
3. Inv. 1633. Stanza de Metalli, n° 17 ?
4. Ibid., n° 1.

Un leone che amorozza un cavallo di metallo [long. p. 1/2, alt. p. 1]. 100

Un « Giove » di metallo [alt. p. 1 1/2] con un fulmine alla destra e piedi a triangolo di bronzo con tre conchiglie[1]. 80

Un toro di metallo [long. p. 1, alt. 3/4] con piedestallo di legno con arme di S. E. 80

Un cacciatore di metallo, che va a caccia pugnoli, che tiene la paletta e lanterna con piedestallo di legno rabescato [alt. p. 1 1/2]. 30

Una Venere di metallo ignuda, con piedestallo di legno ed arme di S. E. [alt. p. 2]. 40

Uno S. Sebastiano di metallo indorato, legato con le bracci a un tronco [alt. p. 2 1/2]. 80

Un gladiatore di metallo che tiene alla sinistra una simiterra, con piedestallo di legno dorato ed arme di S. E. [alt. p. 1 3/4]. 50

Un cavallo di metallo con doi piedi alzati con piedestallo dorato[2] [long. p. 1/2, alt. p. 1]. 50

Una testa e busto dorato di Gregorio XV con sua base. 20

Un gladiatore di metallo con scudo e simiterra in mano con piedestallo ed arme di S. E.[3] [alt. p. 1 1/2].

Una figura di donna vestita, di metallo, con una base simile e doi delfini ed un tridente. 7

Una Venere, che si cava una spina, di metallo con basa di legno tondo dorata[4] [alt. p. 1/2]. 10

Una altra simile con un amorino che si cava una spina dal piede, con basa di legno tondo indorata. 12

Una Diana con un cane e carcasso con piedi e basa tonda di legno. 12

1. Ibid., n° 15.

2. Inv. 1633. Stanza de Metalli, n° 14. Copia di quello di Borghese.

3. Inv. 1633. Stanza de Metalli, n° 13.

4. Ibid., n° 5.

Una statua di metallo della fama, posa sopra una basa di cristallo di montagna sotto, con piedi di metallo a triangolo. 70

Una Venere di metallo che esce dal bagno, che se asciuga[1] [alt. p. 1 1/2]. 40

Una Vittoria di metallo [alt. p. 1/2] con ale e palma in mano. 26

Un Nettuno di metallo con tridente in mano ed un delfino sotto al piede con basa di legno. 6

Un Marte, figura di p. 1/2 con spada, cimiero e scudo, e basa di marmo di brocatello[2]. .....

Un gruppo di tre figure che rappresenta le tre Sabine, di marmo [alt. p. 2]. 120

Una Venere seminuda con basa di legno tondo [alt. p. 1/2]. 10

Un' altra simile. 10

Un Centauro che rapisce una donna quale porta in grappa. Di metallo con un basa di legno dorata[3]. 80

Una figura di metallo, che sembra Il Tempo con una falce in mano e basetta di pietra cosognina. 6

Un Mercurio di palmi 1/2 con base di alabastro. 6

Un ratto delle Sabine di tre figure di metallo [alt. palm. 2 1/2]. 50

Un Ercoletto di metallo con base di legno negro [alt. palm. 1/2]. 6

Una Venere inginocchione, di metallo [alt. p. 1 1/2]. 40

Uno Apollo di metallo con piedestallo di legno dorato con arco in mano e carcasso [alt. palm. 1 1/2]. 10

1. Inv. 1633. Stanza de Metalli, n° 14. Un gladiatore di metallo.

2. Inv. 1633. Stanza de Metalli, n° 9.

3. L'Inventaire de 1633 mentionne, dans la Stanza dello Specchio, dix autres petits bronzes antiques ou modernes qui ne sont pas autrement indiqués.

Inventario dei quadri.

Stanza del Delfino.

Viola. Un paese. — Tela d'imperatore, cornice dorata. 70
— Apostoli con Cristo, cornice dorata [palm. 1 1/2]. 80
— Madonna con putto che dorme, corn. dor. [palm. 3]. 60
— S. Giacomo, cornice dorata [palm. 4]. 40
— « Un Angelo » ed « una Annunziata, » doi quadri, cornice dorata [palm. 2]. 60
— La Madonna ed Angeli, quadro in tavola, cornice dorata e tabernacolo [palm. long. 3, alt. 2]. 150
— Ritratto d'un uomo con pelliccia, cornice dorata [palm. long. 3 1/2, alt. 4]. 35
— Ritratto d'un giovine con veste rossa, cornice dorata [palm. 2, alt. larg. 1 1/2]. 40
— Un paesino in uno tondino, cornice dorata.
— Madonna con putto, tondino, cornice dorata e rabescata. 2
— Uno homo in ginocchioni, quadretto per traverso in tavola, cornice dorata [palm. alt. 1]. 2
— San Giovanni, quadretto per traverso in tavola, cornice dorata. 1
— Una santa con palma in mano, cornice dorata. 2
— Uno uomo colco con un' aquila, altro quadretto, cornice dorata. 2
Bassano (*copia del*), uno quadretto, cornice dorata. 12
— Ritratto d'un giovine con berretta rossa, quadretto, cornice dorata. 6
— Doi putti abbracciati insieme, quadretto, corn. dor. 2
— Una testa d'un putto, quadretto, cornice dorata. 1
— Un disegno di China. Diverse figure, cornice dorata. 3
— Una testa d'un giovine, quadretto, cornice dorata. 1

— Una madonna col figlio e S. Giovanni, quadretto, cornice dorata. 1
— Uno ritratto in un piatto di maiolica di Raffaelle, cornice tonda. 6
Federico Zuccari. Uno ritratto in uno tondo, corn. dorata tonda. 6
— Ritratto d'un medico, cornice nera filettata d'oro. 1
Baglione. Sei putti che giocano. Quadro di p. 5 1/2, alt. p. 4 1/2, cornice dorata. 30
Vallesio. Santa Rosalia e due angeli. Quadro traverso, long. palm. 5 1/2, alt. 4, cornice dorata. 20
— Santa Catharina della Rota. 30

Stanza di Proserpina.

— Una Maddalena sopra la porta. Tela d'imperatore. 25
— David, quadro di palme 4 1/2, cornice dorata. 60
— Quinto Curtio, quadro a traverso di 7 × 5. 40
— Ritratto della Regina di Suetia, cornice dorata.
— David con due figure, cornice dorata. 25
Bassano. Un quadro a traverso [long. 4, alt. 3]. 100
Alessandro Veronese. Uno Ecce homo con tre altre figure, cornice intagliata e dorata. 100
— Disputa di N. S. con li dottori, quadro a traverso, cornice mezza dorata. 100
— Natività di N. S. [long. 3 palm.], cornice dorata. 60
— Christo quando fu deposto dalla Croce [palm. 4], cornice dorata. 100
— Ritratto del Serenissimo cardinale Ludovisi, cornice mezza dorata. .....
— Doi paesi grandi di palmi 10, larg. 8, cornice negra filettata d'oro. 50

— Deposito di Gesù della Croce con li due ladroni ed altre figure. 50
— (Sopra la finestra). Una madonna, cornice negra filettata d'oro. 40
— (Sopra la finestra). Ritratto d'un filosofo, cornice negra filettata d'oro. 40
Raffaele (copia di). Una madonnina con due figure. In tavola, cornice d'ebano. 25
— San Pietro, e S. Girolamo, cornice negra filettata d'oro. 30

Seconda stanza.

— Ritratto della fel. mem. di Gregorio XV, quadro di palm. 4, cornice dorata. .....
Bassano. Arca di Noë [quad. palm. 7 e 5], cornice dorata e rabesca. 200
— Quadro di S. Pietro in carcere con un angelo, cornice dorata. Tela d'imperatore. 60
Raffaele. Vendemia, quadro bislungo, corn. di noce. 100
Guercino. Un Christo con il mondo in mano con cornice dorata [alt. p. 3]. 100
Domenechino. Doi paesi con diverse figure [palm. 5 e 4], cornice dorata. 1,000
— San Giacomo e Tomasso, quadretto in tavola, cornice dorata. 2
— Ritratto della B. Catarina di Bologna [palm. 7 e 4], cornice nera rabescata di oro. 30
— Una madonna con S. Giuseppe e putto. In tavola, palm. 2 × 2, cornice dorata. 30
— Sacrificio con diverse figure ed un tempio [tavola longa palm. 4, alt. 2 1/2]. 100
— Santa Marta e Santa Maria Maddalena con altre figure

picciole [long. p. 5, larg. 4], cornice colorita filettata d'oro. 40

Mano del Perugino. L'adorazione nell' horto colli Apostoli ed altre figure [palm. alt. 3, larg. 3], cornice dorata e rabescata. 150

— Doi apostoli, quadro piccolo [palm. alt. 1 1/2, larg. 1], cornice dorata. 2

— Ritratto del B. Niccolo Albergati. Tela d'imperatore, cornice dorata.

— Ritratto di papa Innocenzo di glor. mem., corn. dorata, conchiglie e mascheroni.

— Dalila con forbice in mano e testa di Sansone [palm. 4], cornice negra rabescata d'oro. 50

— Ritratto di Gregorio XV quando era cardinale, cornice dorata. .....

— Ritratto d'un homo con un manto rosso in testa senza barba, alt. palm. 3, larg. 2, cornice dorata. 20

— « Quando Christo risuscitò Lazzaro » con diverse figure, quadro in rame, long. palm. 2, cornice a prospettiva e tabernacolo dorata. 50

— La città di Saragossa con la cavalcata [quadro, palm. 7 ed 5], cornice dorata. .....

Scuola di Raffaele. Quadro d'adorazione de magi. Tavola palm. 2 × 1 1/2, cornice dorata. 30

— Ritratto di un uomo con testa di moro, palm. 4, cornice dorata. 25

— Ritratto di un compagno che tiene la mela in mano. 40

— Testa con busto di S. Diego con una rosa in mano e abito da cappuccino [alt. palm. 3, larg. 2], cornice negra filettata d'oro. 50

— Il ratto delle Sabinese, con alcune figure di donna ed una lupa con doi putti che zinnano, quadro in tavola, long. palm. 6 × larg. 3, cornice dorata. 100

— Doi ovali : in uno, l'angelo, e nell' altro la madonna che fanno l'Annunziata [alt. palm. 3, larg. 2], con cornice dorata. 50

— Ritratto della chiesa di Sant' Ignatio [palm. 7 × 5], cornice dorata. .....

— Una madonna con Christo in braccio e S. Giovanni [alt. palm. 4, larg. 3], cornice dorata. 25

— La madonna, S. Giovannino e S. Giuseppe. Paese [tavola di p. 4], cornice dorata. 10

— Ritratto da una testa di donna, cornice negra filettata d'oro. 2

— Uno pastore con uno cuifalo in mano. Tela. Palm. long. 3, alt. 2, cornice dorata. 30

— Una madonna col putto e S. Giovanni [palm. long. 3], cornice filettata d'oro. 4

Guercino. Quadro di S. Giovanni Battista, cornice dorata intagliata. 100

— Diversi pesci. Quadro di palmi 7 e 5, corn. dorata. 50

— Doi ovali [alt. palm. 3 in circa] con cornice color di noce filettata nell' uno « un Giovine » nell' altro « una Giovane. » 100

— Una Zingara che da la ventura, quadretto alt. palm. 2, cornice dorata. 50

— Una Galatea, quadro simile. 50

Terza stanza.

Agostino Caracci. Tre sbozzi, alt. palm. 4 e 3, cornice dorata. 100

Ludovico Caracci. L'Annunziata, quadro alt. palm. 5 e 4, cornice dorata. 600

Scuola del Caracci. Doi quadri compagni con tre putti per quadro, uno con frutti e l'altro con fiori. Tela Imperatore con cornice dorata. 60

— Una madonna, S. Giuseppe e altre figure, quadro traverso, long. 4, alt. 8 palm., cornice negra filettata e rabescata d'oro. 60

Mano del Guercino. Una madonna col putto in braccio e libro in mano, cornice dorata ed intagliata. 150

— Un Ecce homo, con un soldato [alt. 5 × 4 palm.], cornice dorata e scancellata. 200

— Una madonna con le mani incrociate. .....

— Ritratto di papa Gregorio XV, misura di palm. 3, cornice dorata e scavata. .....

— Ritratto di S. Francesco con le mani incrociate, misura di palmi 3, cornice dorata ed intagliata. 150

Mano del Correggio. Un Cristo in forma d'hortolano e S. Maria Maddalena nel sepolcro [alt. 5, larg. 4 palmi, cornice dorata. 500

Guido. Una testa di un vecchio, misura di palmi 3, cornice dorata. 100

— Ritratto di un giovine con un guanto in mano, misura di palm. 4, cornice dorata. 60

— Doi paesi compagni, long. palm. 2 1/2, alt. 1 1/2, cornice dorata intagliata. 100

— Altro ritratto con barba rossa. Tavola alta palm. 4, larg. 3, cornice dorata. 60

Il Gobbo. Frutti; doi quadri da palmi 4, per traverso, cornice dorata. 60

— Ritratto del R. card. Ludovisi di glo. mem., corn. dorata ed intagliata. .....

— Doi quadri in tondo. Madonna, Cristo e San Giovannino [corn. e festone tutte dorate, alt. palm. 3]. 200

Pietro Perugino. Una madonna col putto in braccio; un vescovo ed un frate [corn. dorata, alt. palm. 4]. 100

Opera di —. La madonna con il putto in seno e due altre Sante Vergini. Un quadro per traverso, palmi 5 e 4, cornice dorata. 100

— Una madonna con il putto in seno con S. Pietro e S. Francesco, quadro di mesura simile, corn. dorata ed intagliata. 150

— Santa Maria Maddalena et Santa Marta, quadro long. palm. 5 × 4, corn. di color di noce, filettata e lavorata. 50

— La madonna col putto ed angeli in una tavola con S. Jacomo e San Rocco, alt. palm. 9, larg. 4, cornice dorata fatta ad arco. 200

— Dei putti chiaro-scuro, doi quadretti con corn. dor. 15

— Figure ed un tempio, quadretto in tavola, alt. p. 2, larg. 1, cornice negra filettata d'oro. 30

— Doi ritratti, uno de' quali tiene un merangolo in mano, quadro alt. palm. 4, larg. 3, con cornice dorata filettata d'oro. 50

Guido. Testa con busto e mani giunte, alt. palm. 3, con cornice dorata. 100

— Testa di un vecchio che tiene una testa di morto, alt. palm. 3, con cornice dorata. 100

— La Maddalena con S. Giuseppe, quadro alt. palm. 2, cornice negra filettata d'oro. 80

— Ritratto di uno homo con libro aperto, alt. palm. 3, cornice color di noce filettata e rabescata d'oro. 50

Viola. Doi paesi compagni, tela da testa, con diverse figure ed acque cornice dorata. 100

Guercino. Il Cristo quando S. Tommaso metteva il digito nel costato [alt. palm. 5 × 4], cornice dorata. 200

Manciola. La torre di Babilonia, con diverse figure e paesi, quadro palm. 9 × 6, cornice color di noce, filettata d'oro. 200

Baglioni. Paese con Armida ed altre figure, quadro, p. 4 × 3, cornice dorata. 200

Brillo. S. Girolamo ed un paese, quadro palm. 5 × 3, cornice dorata. 50

— Paris e le Tre Dee, cioe Il Giuditio di Pallade, quadretto p. 12 × 2. 25

Quarta stanza, a mano manca, dov' è il Cimbalo.

(?) Caracci. Un bagno con alcune donne che nuotano con uno paese ed altre figure [palm. 4 × 3], cornice dorata. 250
— N. S. quando lava li piedi all' apostoli, quadro di palm. 2, cornice dorata. 100
— San Sebastiano, cornice dorata. Tela d'imperatore. 50
— Testa d'un Salvatore coronato di spine, cornice dorata [palm. 2]. 30
— Una donna a sedere che suona il cimbalo, quadretto di un palmo con cornice dorata. 30
— Una madonnina con il figlio il braccio, alt. palm. 2, cornice dorata. 30
Guido. San Rocco, cornice dorata. Tela d'imperatore. 200
Viola. Doi paesi, quad. long. 4 × 3, cornice dorata. 150
— Testa di S. Giov. Battista [alt. p. 2, corn. torchina]. 40
— La madonna e San Sebastiano, quadretto, alt. palm. 2, cornice dorata. 50
— Sepoltura di N. S. con Cristo morto e S. Giovanni e la madonna, cornice dorata. 100
— S. Giovanni Evangelista ed un homo armato. Tavola con cornice di noce. 200
Paolo Veronese. Santa Maria Maddalena. Tela p. 5 × 4, cornice. 1,000
— Ritratto d'un homo con cappello, givello e barba bionda, palm. 3, larg. 22, cornice dorata. 50
— Ritratto d'un homo con berretta nera e camisciola rossa, cornice dorata. 60
Mano del —. Madonna con il putto in piedi e S. Giovannino. Tela d'imperatore, cornice dorata. 180

Mano del ..... —. Madonna con il putto e S. Giovannino. Tavola alt. palm. 3, long. 4, cornice all' antica intagliata. 150

Mano del —. Testa di un giovane con veste rossa, cornice dorata. 50

Mano del —. La madonna con il putto ed una santa [alt. poco piu d'un palmo], cornice dorata. 30

Mano del —. Testa di S. Paolo, cornicè dorata. 50

Guido. Cristo colla Croce in spalla. Tela d'imperatore, cornice dorata. 150

— Madonna, il putto e S. Giuseppe, quadro, long. p. 2, alt. 2, cornice dorata. 60

Pietro. La madonna ed il bambino, quadro picciolo. 50

L'Albano. La madonna colle mani incrociate. Tela da testa, cornice dorata ed intagliata. 100

Monsù Prospero. Una testa senza busto, cornice negra. 20

Cav. Lanfranchi. Un Cristo che tiene un bambino in braccio con uno S. Francesco. 150

Padovano Vecchio. Ritratto con carta in mano, cornice dorata. 100

— Battesimo con molte figure, quadro di p. 5, cornice dorata. 200

Caracci. Martirio di S. Dionisio, molte figure. 500

— Una madonna col putto in braccio, alt. p. 2, cornice dorata. 9

— Una madonna. Tavola in forma di tabernacolo che si apre e si serra, dove sono due figure. 60

— Ritratto del S. card. Ludovisi, cornice nera mezza-indorata. .....

— (di qua e di là del card.). Quattro teste, quadretti picciolì. 40

— Una madonna con il putto e S. Giuseppe, alt. palm. 1 1/2, cornice picciola. 200

Guido. Christo. Ovato con cornice dorata e lavorata, palm. alt. 2, larg. 2. 100

— San Francesco in atto d'orare, alt. palm. 1 1/2, corn. dorata. 100

— Una madonna col putto, S. Catherina, S. Giovannino, p. alt. 5 e 4, cornice intagliata e mezza-dorata. 15

— Ritratto di un nobile Veneziano con li guanti in mano, alt. palm. 5 × 4, cornice dorata. 100

— Un disegno colco d'un homo e di una donna, quadretto picciolo, cornice nera. 3

— La madonna col putto in mano manca e S. Giovannino, cornice negra filettata d'oro. 25

— Altra madonna col putto, S. Giuseppe e S. Giovannino, cornice dorata. 20

Guido. Testa di un Cristo spirante, alt. palm. 2 1/2, cornice dorata. 100

— Un quadro dell' Annuntiata di Firenze. 50

— Doi paesi grandi con diverse figure che rappresentano feste di villa, quadri grandi di 7 × 5, cornice dorata. 200

Caracci. Santa Cecilia, quadro p. 4, cornice dorata. 150

— San Sebastiano, quadro compagno, cornice dorata. 150

Belagna. Christo cascato con la Croce, long. palm. 10, larg. 5, cornice dorata. 150

— Testa di S. Paolo, alt. p. 1 1/2, larg. p. 1, cornice negra e rabescata. 15

— Una Maddalena. Tela da testa, cornice negra filettata d'oro. 50

— Madonna con Cristo e S. Giuseppe, antica, alt. p. 1 1/2, cornice color di noce. 15

— Madonna con Cristo, S. Giuseppe e S. Giovanni in atto di baciarsi, alt. p. 2, larg. 1 1/2, cornice dorata. 10

— Madonna con il Cristo, S. Giuseppe e S. Giovanni, qua-

dro bislungo della medesima grandezza con altre figure e paese. 50

— Testa di un S. Giovannino, alt. palm. 1 1/2 con cornice dorata. 6

Duca d'Olanda? L'adoratione de' magi, palm. 3, cornice color di noce indorata. 100

— Ritratto di Carlo Quinto, alt. palm. 1 1/2, larg. 1. 6

Pietro Perugino. Madonna col figlio in braccio. Tavola con cornice dorata e colorita d'azurro. 80

Ludovico Carracci. Testa di un Christo, alt. palm. 2 1/2, cornice dorata. 100

Correggio (*copia del*). Christo, S. Giovanni, S. Giuseppe, cornice dorata. 60

— Madonna con Christo, S. Girolamo, S. Giuseppe e S. Giovanni, alt. p. 2 1/2, larg. 2 1/2, cornice in forma di tabernacolo quadro antico. 100

— Presepio. Tavola di p. 1, cornice dorata. 50

— S. Pietro e S. Paolo, long. p. 1 1/2, alt. 3, cornice dorata. 60

Mascario. Ritratto di una donna Veneziana, palm. 1, cornice dorata. 200

— Ritratto di papa Gregorio XV, cornice negra filettata d'oro. .....

— Una Circoncisione, con più figure, long. palm. 1 1/2 et alt. 3, cornice indorata. 100

— Ritratto di una vecchia con uno libro in mano, cornice indorata, p. 1. 100

— Ritratto di un cardinale. Tela di testa, corn. dor. .....

— Ritratto d'un vecchio con collaro a lattuca, cornice dorata. 100

— Ritratto fatto a pastello con cristallo avanti, cornice dorata. 60

Lud. Carracci. Deposito di Croce con un paese di dietro

che rappresenta il sole levante, quadro in rame, alt. p. 2, larg. p. 1 1/2, corn. dor. forma di nicchia. 150

— Ritratto... con berretta in testa e guanti in mani, p. 4, cornice dorata. 40

Guido. Testa di un vecchio che legge, cornice dorata ed intagliata. 150

— S. Sebastiano. Tela da 4, cornice dorata. 60

Appartamento di sopra.

Prima stanza.

— Quindici quadri di fiori, alt. p. 3, larg. 2, cornice tutte indorate. 100

— Putti quadro della med^ma^ grandezza. 10

— Putto colco sulla Croce, quadro per traverso lungo p. 4, alt. 3, cornice dorata. 50

— Diversi amorini che fanno diversi atti, quadro grande ovato, long. p. 5, larg. 4, corn. lavorata e dor. 150

— Un giovane che tiene un gatto, cornice dorata. 6

Seconda stanza.

— Ritratto di un homo ed una donna che tiene un figlio per braccio, quadro di palm. 10 con cornice grande filettata d'oro.

— Quattordici ritratti da testa diversi con diverse cornice negre, filettate ed indorate.

— Quattro quadri di ritratti in piede, doi da donna e doi da homo, il cardinale infante ed il re suo padre, cornice negra filettata d'oro.

Domenechino. Gregorio XV con il nepote card. Ludovisio, cornice negra filettata d'oro. 400

— Uno imperatore, coronato d'alloro, armato, con il scettro in mano, cornice rabescata d'oro.

— Ritratto in piede di un giovine armato, corn. indorata.
— Quattro scritture con iscrittione sotto che sembrano la pittura ed altre cose diverse, con cornice.
— Consiglio del duca di Venezia, quadro palm. 10 × 7, cornice dorata.

Terza stanza.

Viola. Doi quadri de' paesi con diverse figure, cornice tutta dorata. 80
Briglio. Paesi con figure. — Otto quadri, quattro de' quali con cornice negra filettata d'avorio, long. palm. 1 1/2, gli altri quattro con cornice tutte dorate.
— Doi tondini di un palmo con cornice dorata.
— Un paesino, quadretto picciolo di p. 1, cornice dorata.
— Doi disegni differenti. Uno con cornice negra di 2 dita e l'altro un dito.
— La madonna ed un putto. Doi quadretti con cornice dorata intagliata [long. poco piu di p. 1].
Alberto Duro. Paese, quadro p. 2, cornice negra con filetto d'oro. 60
— Testa di un Christo con la corona di spine, color di noce. 15
— Disegni diversi. Cinque quadretti alti poco più di p. 1, cornice negra. 30
— Christo in Croce con la madonna e la Maddalena e S. Giovanni, quadretto di p. 1 1/2 con cornice negra. 30
Nicolo Lorenese. Teste fatte a pastello, corn. indorata. 18
Guercino. Quattro disegni, con suoi cristalli davanti [p. 1 3/4], cornice dorata ed intagliata. 100
— Un altro disegno. Tutto intagliato e dorato, mededesima grandozza. .....
— Disegno di una testa, cornice negra ed oro. 25
— Un paese e diverse figure dove e un ponte [long. p. 2, alt. p. 1 1/2], cornice indorata. 15

— Due reliquarii fatti a ovatini con cornice rabescata d'oro. 25

PALAZZO GRANDE.

Prima stanza nella guardarobba.

— Venti quadri da testa, cornice tutta indorata. 120
— Doi quadri di doi papagalli. Tela di p. 3, cornice indorata. 12
— Quadro di frutti di p. 3, cornice indorata. 6
Domenechino. Tre putti con ghirlanda dei fiori del cav. Mauro. Tela d'imperatore, cornice negra filettata d'oro. 300

Terza stanza.

Alberto Duro. Transito della madonna. Disegno. Quadretto poco più di un p., cornice negra. 20
— Testa di un S. Domenico, cornice dorata.
Raffaele (*allievo di*). Presepio dentro un tabernacolo, mezzo indorato. 80
Parmigianino. Una madonna col putto in braccio. S. Giuseppe e S. Giovannino. 30
— Quadrettino piccolo con una testina, cornice color di noce filettata d'oro. .....

Quarta stanza della guardarobba.

— Una tela di un cagnolo e cornice dorata.
— Galatea, quadretto di p. 1 1/2, cornice dorata.
— Battesimo di Christo ed altre figure, quadro in tavola di sopra tondo, cornice tutta dorata.
— Una zingara che da la buona aventura, cornice dorata.
— La madonna, il bambino e le altre figure, quadro di p. 2, cornice dorata ed intagliata.
Jacomo Briglio. Doi paesi con diverse figure, quadro per traverso di p. 2, cornice negra con filetto d'oro.

Luigi Gentile. Doi quadri ovali con due figure, cornice indorata ed intagliata. Fondo color di noce.

Francesco Sevignino. Santa Catherina, p. 3, cornice d'ebano negra.

— Una Maddalena, alt. p. 2, cornice dorata e granita.

— Una testa con una madonna con una corona indorata, cornice dorata ed intagliata.

— Una madonna dentro un vaso di fiori, fatto di pasta, cornice dorata ed intagliata. .

Guido (*copia del*). Una madonna di mezza testa, cornice fatta a conchiglia indorata.

— San Francesco con la croce in mano, cornice dorata e venata.

— Christarello che tiene la croce in mano e ghirlanda di fiori attorno. Tela di mezza testa, cornice dorata.

— Testa di una santa con corona indorata, corn. indorata.

— Madonna con putto in braccio e S. Anna con una palomba in mano. Tela di testa indorata.

— Un S. Gesuvita col bastone in mano, cornice dorata.

— Un altro Gesuvita, senza cornice.

— Madonna di p. 3, colla corona sostenuta da doi angeli.

— Doi ritratti, uno di Papa Alessandro, l'altro dell' Imperatore.

— La Conversione di S. Paolo, doi quadretti ovali.

Cornelio (*allievo di*). Paese con molte figure, quadretti ovali, cornice dorata e lavorata.

Guido. Testa di S. Giuseppe, con quattro cartocci alli cantoni, cornice indorata ed intagliata.

Sassoferrato. Testa con la madonna, cornice indorata ed intagliata.

— Il Santo Sudario, quadro di 4×3, cornice negra d'ebano.

NOTE

SUR

UNE INSCRIPTION CHRÉTIENNE

TROUVÉE A VAUDÉMONT (MEURTHE-ET-MOSELLE).

Par l'abbé Henry Thédenat, membre résidant.

Lu dans la séance du 14 juin 1893.

Le R. P. Simonin m'a donné, avec l'autorisation de la présenter à la Société des Antiquaires de France, la photographie de cette intéressante inscription. Elle a été trouvée près du sanctuaire de Sion, à Vaudémont (Meurthe-et-Moselle). Quoique mis au jour pendant l'année 1868 ou 1869, ce texte est encore inédit.

Brisée de trois côtés, la pierre n'est complète que du côté gauche ; nous avons donc le commencement des lignes qui ont survécu, mais nous n'en avons pas la dernière partie. Le commencement, aussi bien que la fin de l'inscription, font également défaut. Dans ces conditions, il est inutile de donner les dimensions de la pierre, qui ne nous renseigneraient pas sur son état primitif. On peut cependant se rendre à peu près compte de la largeur de l'inscription : d'après les renseignements

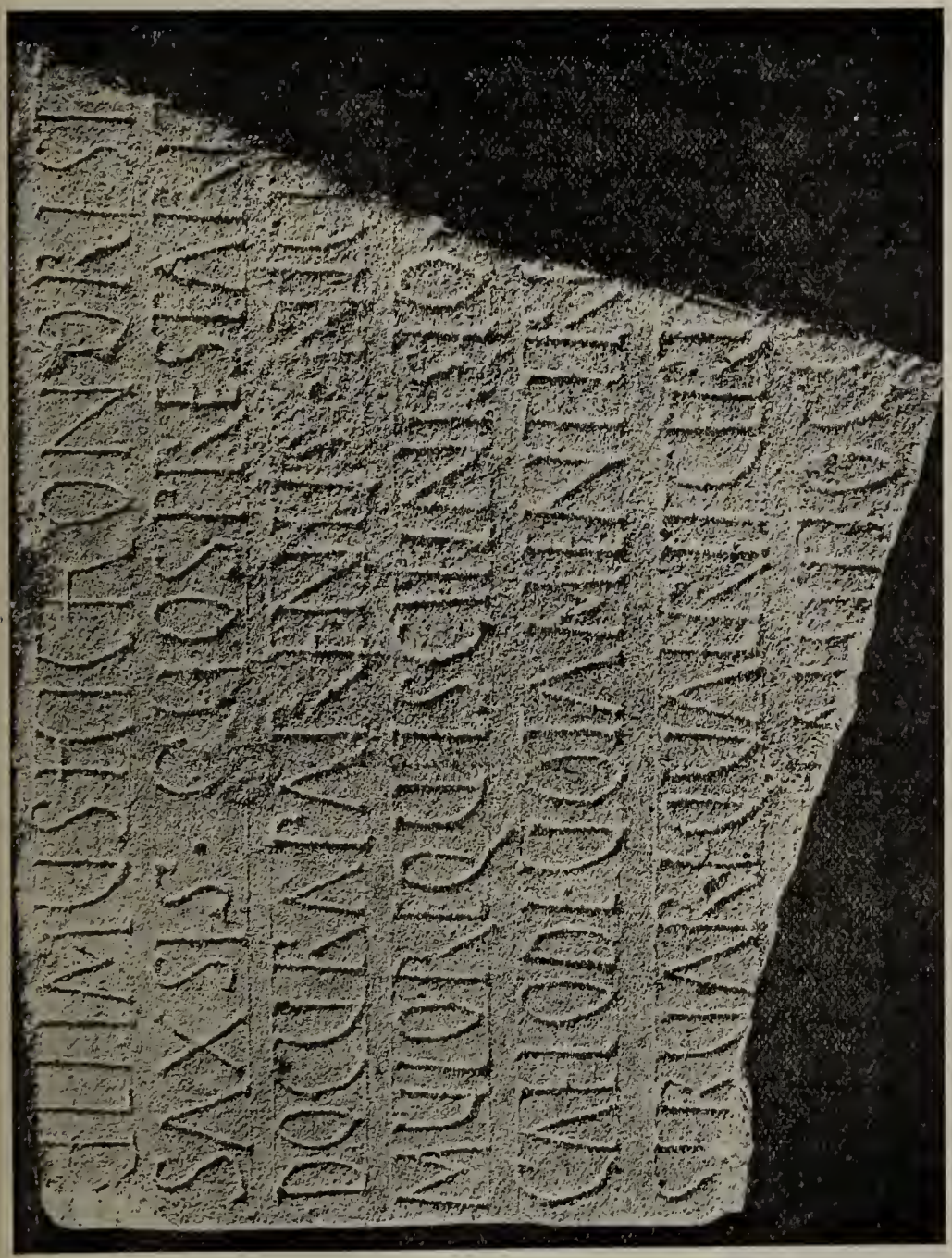
que m'a fournis le R. P. Simonin, la première ligne, qui comprend encore dix-huit lettres, est, dans l'état actuel, longue de trente centimètres. L'inscription étant métrique, les nécessités de la prosodie permettent d'évaluer, d'une façon à peu près certaine, le nombre des lettres qui font défaut à la fin des premières lignes. Or, il ne paraît pas que la cassure ait pu leur emporter plus d'une douzaine de lettres. Si, avec dix-huit lettres, la première ligne a trente centimètres de longueur, avec trente lettres, elle avait environ cinquante centimètres.

La pierre a trois centimètres et trois millimètres d'épaisseur. Son grain paraît être oolithique, comme celui de la roche de la région où elle a été trouvée.

Le revers est lisse, mais recouvert d'un ciment rouge très dur, qui prouve que l'épitaphe était scellée sur un monument.

Les interlignes sont de huit à neuf millimètres, bien marqués par des traits en relief qui encadrent les lignes.

Les lettres, soigneusement gravées, ont environ deux centimètres de hauteur. Quelques lettres, cependant, les S particulièrement, sont de plus petites dimensions, comme on peut le constater sur le fac-similé ci-joint.



LIII

Dès la première ligne, on reconnaît que l'inscription est métrique.

En voici le texte :

VLTIMVS HIC HONOR EST
SAXSIS · QVOSPRESTARE
DOCVRAPARENTIS · NICE
MVLOREQVIESCITINISTO·
CAELODEVOTAMENTERE
SERVARIQVAERITCERT
MVLTOCV

Les A ne sont pas barrés.

Certaines lettres, les V et les H surtout, ont une forme rare et caractéristique.

Les mots ne sont pas séparés, mais la fin de chaque vers est marquée par un point.

On peut tenter un essai de restitution ; il sera certainement très hypothétique, mais il aura au moins l'avantage de nous aider à préciser le sens général du texte :

..... Ultimus hic honor est [*datus his tibi*] saxsis
Quos pr(a)estare [*debet miseran*]do cura parentis
Nice[*tio*, *qui nunc tu*]mulo requiescit in isto.
[*Cum Christo in*] caelo devota mente re[*surget*].
[*Praemia*] servari quaerit cert[*aminis*.....]??
..... multo cu[*m*.....]

C'est l'épitaphe d'un jeune homme qui s'appelait peut-être *Nicetius* ou *Nicephorus*, dont, dans tous les cas, le nom commençait par *Nice*. Les

noms formés du mot νίκη, victoire, sont assez fréquents chez les Romains et chez les premiers chrétiens[1].

La quantité que j'ai donnée au mot *Nicetio* n'est pas conforme aux règles; mais M. Ed. Le Blant a déjà démontré combien la quantité des noms propres formés du grec est souvent maltraitée dans les inscriptions lapidaires[2].

D'ailleurs, dans une inscription chrétienne de Lyon bien connue, le mot *Nicetius* a la même quantité que je lui donne dans ma restitution[3] :

Ecce sacerdotum tenuit qui iura sacerdus
Quo recubat tumulo nomine Nicetius.

Il est vrai que, dans une autre inscription, il a une quantité différente[4] :

Hic veteris virtute viri nova palma Niceti.

C'est le père du défunt qui lui a élevé le monument funéraire : *cura parentis.*

Le tombeau est désigné par le mot *saxis* au masculin. Dans les inscriptions antiques, on rencontre plus d'une fois, comme synonyme de *sepulchrum*, les mots *saxum*[5] ou *saxus*[6]. Cela

1. Cf. Vincent de Vite, *Onomasticon,* mot Nice et suivants; Ed. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule,* nos 25, 196.
2. *Op. laud.,* t. I, p. 6 et 348.
3. Id., *ibid.,* no 25.
4. Id., *ibid.,* no 196.
5. *Corp. inscr. lat.,* t. VI, 1289 (tombeaux des Scipions); t. XII, 825, 2012, 3311.
6. *Corp. inscr. lat.,* t. X, 4431; t. XI, 137.

indique que c'était un tombeau en pierre; sur une inscription de Lyon, on trouve le mot tombeau désigné par les mots *domus saxea*[1]; on rencontre d'ailleurs, avec la même signification, les mots *lapis*[2], *marmor*[3], *domus marmorea*[4].

C'était, dans l'antiquité, une ancienne tradition de regarder comme le plus grand des malheurs la privation de la sépulture ou la violation du tombeau. C'est par suite de cette préoccupation qu'on tenait à assurer aux siens et à soi-même, souvent en la faisant construire avant sa mort, une dernière demeure capable de résister au temps. On tenait aussi à le dire sur la pierre même qui portait l'inscription. De là, outre les formules que nous venons de signaler, les expressions *domus aeterna*[5], *domus aeternalis*[6], *sedes aeterna*[7], *tumulus aeternae domus*[8], assez fréquentes aussi. Saint Augustin, qui avait sans doute vu la première de ces formules sur des tombeaux d'Afrique, où on la rencontre très sou-

1. Allmer et Dissard, *Inscr. antiques de Lyon,* t. III, 290.
2. *Corp. inscr. lat.,* t. II, 617; t. V, 7546, 7958; t. XII, 5807.
3. *Corp. inscr. lat.,* t. II, 1088.
4. Tibul., III, 2, 22.
5. *Corp. inscr. lat.,* t. V, 121, 123, 195, 1260; t. IX, 3409; t. XI, 1335, 785; t. XII, 4123. Allmer et Dissard, *Inscr. antiques de Lyon,* t. III, 365. Cf. aussi p. 230, note 1.
6. *Corp. inscr. lat.,* t. XI, 229. Cf. aussi p. 230, note 1.
7. *Corp. inscr. lat.,* t. VIII, 4120, 6360.
8. *Corp. inscr. lat.,* t. VIII, 4372.

vent[1], y fait allusion dans un de ses écrits et en relève sévèrement le sens matérialiste[2] :

« Nam plerumque audis divitem dicentem : habeo marmoratam domum quam relicturus sum, et non cogito mihi *aeternam domum*, ubi semper ero. Quando cogitat sibi *memoriam marmoratam* aut exsculptam facere, quasi de *domo aeterna* cogitat, quasi ibi maneat ille dives. Si ibi maneret, non arderet apud inferos. Ubi maneat spiritus male agentis, non ubi ponatur corpus mortale, cogitandum est : sed domus eorum sepulchra eorum in aeternum. Tabernacula eorum in generationem et generationem. Tabernacula in quibus temporaliter manserunt domus in quibus quasi in aeternum manebunt, id est sepulchra. Tabernacula ergo suis dimittunt, ubi manebant cum viverent ; transeunt quasi ad *domos aeternas* ad sepulchra[3]. »

La formule *domus aeterna* est cependant passée de l'épigraphie païenne dans l'épigraphie chrétienne. En voici un exemple, où elle est toutefois

1. *Corp. inscr. lat.*, t. VIII : domus aeterna : 4447, 5158, 5749, 8186, 9929, 10712 ; domus aeternalis : 8430, 9869, 9870, 9911, 9914, 9915, 9917, 9920, 9921, 9922, 9923, 9925, 9926, 9927, 9928, 9930, 9932, 9934, 9939, 9940, 9941, 9944, 9948, 9950, 9951, 9952, 9953, 9955, 9958, 9959.

2. S. Augustin, *Enarrationes in psalmos*, in *ps.* XLVIII; *Opera*, t. IV, p. 554 (éd. Migne). Commentaire sur le verset XII : *Sepulchra eorum domus in aeternum.*

3. Cf. *Corp. inscr. lat.*, t. III, 3171 : *Habitat in aeternum hanc domum.*

accompagnée d'autres expressions qui ne permettent aucun doute sur les croyances de son auteur au sujet de l'autre vie[1] :

M E N S A
HAEC EST AETERNA
DOMVS ET PERPETVA
FELICITAS ET
DE OMNIBVS MEIS
HOC SOLVM MEVM
APER FIDELIS
IN PACE VIXIT ANIS LXV
DEP EIVS X KL SEP A P CCCXXI

La dernière ligne doit se lire : Dep(*ositio*) eius x k(*a*)l(*endas*) sep(*tembres*), a(*nno*) p(*rovinciae*) CCC XXI = 360 de notre ère.

Mais revenons à notre commentaire :

A la fin du quatrième vers, la restitution du mot re[*surget*], qui me paraît certaine, donne du crédit à la restitution *cum Christo*, qui commence le même vers[2].

L'expression *devota mente* se rencontre sur une inscription chrétienne de Lyon[3].

1. *Corp. inscr. lat.*, t. VIII, 10927. Cf. dans des inscriptions chrétiennes : *mensa aeterna : C. I. L.*, VIII, 10930; *domus aeterna : Ibid.*, V, 1712; VIII, 10930; *domus aeternalis : Ibid.*, V, 6274; XIV, 1970; *domus perpetua : Ibid.*, V, 6256.

2. Cf. les formules : *resurrecturus in Christo* ou *cum Christo*, et analogues, dans Ed. Le Blant, *op. laud.*, nos 392, 414, 415, 418, 427, 436, 439, 446, 452, 456, 466.

3. Id., *ibid.*, n° 436; cf. *ibid.*, n° 560.

Les restitutions du cinquième vers sont des plus hypothétiques ; il me semble toutefois plus que probable que ce vers faisait allusion aux récompenses de l'autre vie acquises avec beaucoup de peine : *multo cum..... labore* ou quelque mot ayant le même sens, car la quantité de celui-ci ne conviendrait pas.

Je serais porté à dater cette inscription du quatrième ou, au plus tard, du cinquième siècle.

Après la lecture de mon mémoire, M. l'abbé Duchesne m'a signalé une inscription chrétienne du Musée de Saint-Jean-de-Latran, trouvée dans un des cimetières de la voie Appienne[1]. Les H de cette inscription, qui est de la fin du quatrième ou du commencement du cinquième siècle, ont la même forme inusitée que les H de l'inscription de Vaudémont. Il faut donc également dater celle-ci de la fin du quatrième ou du commencement du cinquième siècle.

1. G.-B. de Rossi, *Roma sotterranea,* t. III, p. 543; Id., *Museo cristiano epigrafico Pio Lateranense,* pl. I, 9.

NOTE ADDITIONNELLE.

Le R. P. Simonin, à qui j'ai communiqué mon manuscrit et qui a tout particulièrement étudié la région d'où provient l'inscription qui fait le sujet de mon mémoire, m'envoie des renseignements pleins d'intérêt et où on reconnaît son érudition. Au lieu de les fondre dans mon travail, comme il a eu l'amabilité de me le proposer, je préfère les publier sous son nom, heureux et honoré d'être ainsi son collaborateur.

H. T.

« La montagne de Sion-Vaudémont, entre Nancy et Mirecourt, forme un plateau en fer à cheval, d'environ 350 mètres d'altitude. Les deux sommets extrêmes, en suivant le plateau, sont distants de quatre à cinq kilomètres et séparés par un vallon qui se termine en cirque et dessine l'intérieur du plateau. Vaudémont, ancien chef-lieu du comté de même nom, est sis sur le sommet sud-ouest du plateau. Aujourd'hui, ce n'est plus qu'un village remarquable par quelques ruines. Sion, avec son église paroissiale de Saxon et sanctuaire de N.-D. de Sion, occupe le sommet nord-est du plateau et dépend comme commune du village de Saxon, situé en contre-bas du sommet de Sion et à l'opposé du flanc sud-ouest de la montagne de Sion.

Or, c'est précisément sur ce sommet de Sion, près de l'église paroissiale et sanctuaire fondée par saint Gérard, évêque de Toul, vers 980, que l'inscription chrétienne a été trouvée. Il n'est donc pas tout à fait exact de dire qu'elle provient soit de Vaudémont, à quatre kilomètres de là, soit de Saxon, à environ 1200 mètres en bas de la montagne de Sion et à l'opposé de son versant.

« La présence de cette inscription sur cette hauteur s'explique par le passé. Du temps des Romains, le sommet de Sion était occupé par une ville fortifiée, un *oppidum*, qui fut détruite de fond en comble et incendiée vers 400-451, pendant les invasions. Les *Mémoires de la Société royale des antiquaires de France*, t. III, p. 453-476, contiennent un rapport de M. Bottin, secrétaire de cette Société, où il est question des ruines de Sion, et nommément d'une inscription païenne en l'honneur de *Mercure* et de *Rosmerthe*, trouvée à Sion en 1821. Cette pierre avec son inscription est au Palais ducal, Musée lorrain, de Nancy, sous le n° 127. Jusqu'en 1868, bien qu'on ait exhumé du sol nombre de vestiges de l'occupation romaine, des statues et une multitude de statuettes de divinités païennes, aucun monument chrétien ne s'était révélé; c'est ce qui donne une certaine valeur à la pierre tombale marquée d'une inscription chrétienne datant de la fin du IVe siècle et attestant que la religion chrétienne avait des

fidèles à *Semita*, nom romain de l'*oppidum*, avant sa destruction par les Barbares.

« Dimensions de la pierre : la ligne supérieure a 0^m33 ; la ligne droite, non brisée, 0^m20 et 3 millim.; la brisure, à gauche, 0^m27 et 5 millim., et la brisure inférieure, 0^m25.

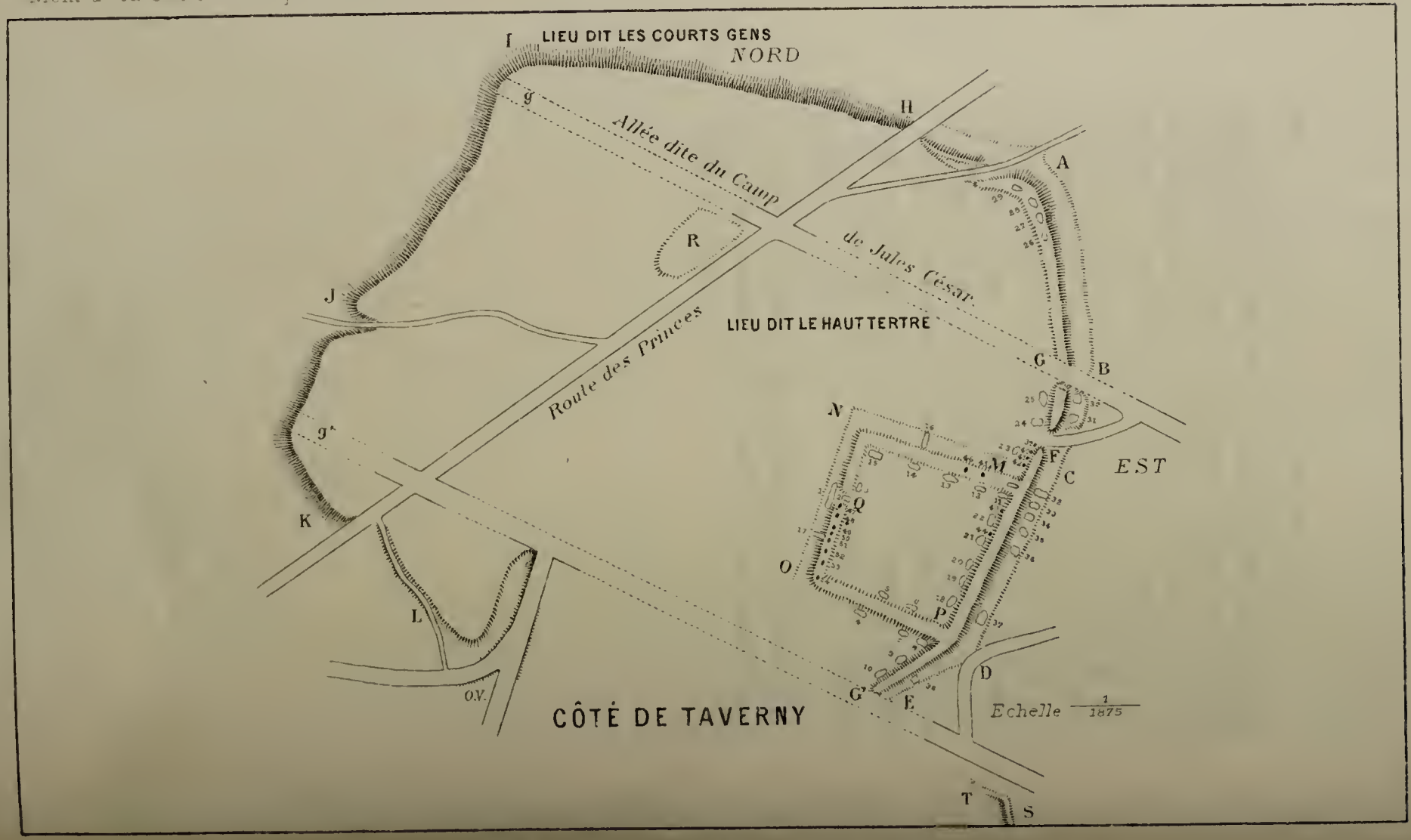
« L'épaisseur de la pierre est égale partout et n'a que 0^m03 et 3 millim.

« M. Edmond Le Blant (*Nouveau Recueil d'inscriptions chrétiennes dans les Gaules*, 1890) fait observer que les épitaphes de Trèves et des régions voisines ne portent que rarement les mentions chronologiques et ne sont pas précédées des signes chrétiens ordinaires, croix, symboles, etc. Comme le diocèse de Toul, dont faisait partie l'*oppidum* de Semita, était suffragant de Trèves, notre inscription a dû être faite conformément aux usages adoptés dans le pays, et l'absence de ces notes prouve son authenticité et son origine locale.

« Le personnage dont nous avons les initiales me paraît aussi être, sans aucun doute, un *Nicetius*. Aux preuves alléguées, qu'il me soit permis d'ajouter ce qui suit. Les *Nicetii* ne se rencontrent pas seulement dans le midi et le centre de la Gaule ; l'histoire nous en signale, à diverses épo-

ques, dans la Germanie et la Belgique. En 374, un *Nicetius*, évêque de Mayence, figure au concile de Valence en Dauphiné. Plus tard, en 517, 560, Trèves a pour évêque saint Nicet, *Nicetius*, et, à la même époque, 550, un saint Nicet était évêque de Besançon. Disons encore qu'on a trouvé, dans le cimetière de Saint-Eucher à Trèves, un fragment de pierre portant le nom *Nicetia* (Edmond Le Blant, *Nouveau Recueil*, 1re Belgique, suppl. Kraus, p. 399-400). Ainsi les *Nicetii* se révèlent dans nos pays comme chrétiens, comme personnages influents, jouant un rôle dans les charges civiles et religieuses.

« Je me propose de présenter plus tard quelques observations sur le sens du mot *saxis* dans notre inscription. »



ENCEINTE DE TAVERNY (SEINE-ET-OISE)

NOTE

SUR

LES ENCEINTES DE TAVERNY

(SEINE-ET-OISE).

Par M. O. Vauvillé, associé correspondant national.

Lue dans la séance du 27 décembre 1893.

Il existe sur la montagne de Taverny, au lieu dit, du cadastre, *le Haut-Tertre*, des ouvrages composés de fossés qui ont été creusés dans le dessein de former des levées pour y établir des enceintes.

Ces ouvrages sont dans l'extrémité nord-ouest de la forêt de Montmorency, appartenant à M. Lebaudy; ils se trouvent sur le bord du plateau de la forêt qui va se terminer au-dessus de pentes abruptes, du côté du village de Bessancourt; ils paraissent, au premier abord, avoir été exécutés pour former des enceintes fortifiées; aussi les désigne-t-on, dans le pays, sous le nom de *Camp de Jules César*.

M. de Boislisle a donné à la Société des Antiquaires la description de ces enceintes dans la

séance du 21 novembre 1883[1]; un plan dressé par M. J. de Courcy a été joint à la publication de M. de Boislisle[2].

Formes des ouvrages et superficies qui y sont comprises. L'ouvrage principal, qui est à l'est, est formé d'un fossé généralement large; il a été ouvert pour isoler environ 8 hectares 70 ares du plateau central; les déblais du fossé ont servi à former une levée intérieure.

Le fossé et la levée forment une ligne brisée, A, B, C, D et E du plan ci-joint[3], dont les extrémités s'inclinent à l'ouest; vers le milieu, on a conservé une ouverture, F, donnant accès sur le plateau central.

Les entrées G et G' sont toutes récentes; il en est de même des allées G g et G' g', indiquées au plan en lignes pointées.

Extérieurement, ou à l'est du grand fossé, on a formé généralement une petite levée de terre.

Sur les côtés du nord et de l'ouest, où il existe des pentes abruptes, des talus bien dressés, H, I,

1. *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France,* t. XLIV, p. 65. Voyez aussi sur ce sujet le rapport de M. le colonel de la Noë, *Mémoires,* t. XLIV, p. 73.

2. *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France,* t. XLIV, p. 70.

3. Toutes les lettres ou les numéros qui seront indiqués dans la suite renverront au même plan, qui a été établi à l'aide de celui de M. J. de Courcy.

J, K, ont été établis sur plus ou moins de hauteur; au-dessus on a même fait, en certains endroits, une petite levée de terre. Ces talus se terminent, au sud-ouest, à la route dite des Princes.

Le côté du sud, G' K, vers le village de Taverny, est aussi escarpé naturellement, mais cette partie n'a pas subi de remaniements indiquant des ouvrages d'enceinte fortifiée; en effet, dans la plus grande partie de ce côté, il n'y a pas de talus dressé, comme sur les côtes du nord et de l'ouest. On pourrait, en partant de la route des Princes, à l'ouest, croire à une petite levée, K L, mais cette partie a été produite simplement par le rejet des terres provenant des déblais du chemin bordant le nord de la propriété de M. Hue. De même, du point L, en remontant vers le nord-est, on voit un talus provenant de l'ancien chemin de la montagne.

Le seul fait de manque de partie défensive du côté du sud ne permet pas de croire à une enceinte fortifiée.

Dans la partie considérée comme *Camp de Jules César*, il existe une véritable petite enceinte, de forme presque rectangulaire, M, N, O, P, d'environ 80 mètres de longueur sur 70 mètres de largeur. Le côté de l'est est formé du fossé et de la levée principale, dont il a été question précédemment; les trois autres côtés ont été entourés par un fossé et une levée intérieure produite par le rejet du fossé; mais ces ouvrages sont beau-

coup moins importants que ceux de la grande enceinte.

Vers le milieu du fossé et de la levée, du côté de l'est, on a conservé une entrée d'environ 3 mètres de largeur, Q.

Le manque d'ouvrage de défense du côté sud, K G, de la grande partie, pourrait faire supposer que, si ces ouvrages ont été établis dans un but défensif, ils n'ont pas été terminés complètement.

Mais, si cette partie a été occupée par des troupes, on doit y trouver des débris provenant de foyers, de poteries ou d'alimentation (ossements brisés).

Fouilles. M. Lebaudy ayant accordé gracieusement l'autorisation de faire des recherches tendant à fixer l'usage et l'époque des enceintes de Taverny, de nombreuses fouilles furent exécutées dans cette intention[1]. Trente-huit fouilles, n^os^ 1 à 38, faites principalement dans des endroits où les débris sont nombreux dans les enceintes antiques qui ont été occupées, n'ont fait découvrir aucuns vestiges d'occupation.

Déjà précédemment, des fouilles faites sous la direction d'un auxiliaire du Musée de Saint-Germain[2] et par d'autres personnes n'avaient donné aucun résultat.

1. Ces fouilles furent exécutées en 1892.

2. *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France,* t. XLIV, p. 69.

M. Migault, maire de Taverny, m'a affirmé qu'une forte partie de la grande enceinte, située près de l'angle sud-ouest, formé par la rencontre de l'allée dite du *Camp de Jules César* et de la route des Princes, où on a extrait beaucoup de pierres, R, n'a également fourni aucun débris indiquant une occupation.

Tous ces résultats concordants permettent bien d'affirmer que ce prétendu *Camp de Jules César* n'a jamais été occupé par des troupes, qui certainement auraient laissé des traces de leur passage ou de leur séjour.

GRANDE ENCEINTE.

Les ouvrages offrent-ils quelques analogies avec des travaux de fortification romaine? Quoique la position n'ait pas été occupée, on peut se demander si les ouvrages ont été établis par les Romains, qui n'auraient pas complètement terminé la fortification du côté sud.

Des fouilles spéciales, faites dans les fossés, et des nivellements exécutés ensuite ont permis de constater que :

1° Le fossé principal de l'est a sur diverses parties une largeur de 14^m40 (n° 32) au niveau de l'ancien sol; il a été creusé sur 2^m17 de profondeur; le fond du fossé, qui est tout à fait horizontal, a une largeur de 4^m40.

Les déblais de ce fossé ont servi à faire une levée intérieure qui a, en certains endroits, 13m35 de base sur 2m59 de hauteur, avec une plate-forme de 2 mètres de largeur du haut.

2° Le grand fossé de l'est a beaucoup moins de largeur vers le sud, où il n'a que 9m75 du haut (n° 38), sur une profondeur de 1m85 et 2 mètres de largeur horizontale dans le fond. Les déblais ont été employés pour former une levée intérieure de 8 mètres de largeur de base sur 2m02 de hauteur, avec plate-forme de 2 mètres de largeur se dirigeant sur la longueur de la levée.

L'ouvrage principal de l'est offre donc une grande irrégularité quant à la largeur du fossé; celle-ci varie de 14m40 à 9m75 en haut; la largeur du bas est de 4m40 au maximum et de 2 mètres au minimum; de plus, le fond du fossé est partout de forme horizontale. Ces particularités permettent d'affirmer que ce ne sont pas là des ouvrages d'origine romaine.

Il est aussi évident que les ouvrages de Taverny ne sont pas bien anciens, car les fossés ne sont pas ou sont très peu remblayés.

Neuf fouilles exécutées dans le grand fossé, nos 30 à 38, ont permis de constater qu'en divers endroits il n'y a pas de remblai; sur d'autres il existe une couche, variant de 0m05 à 0m20 d'épaisseur, de gravats, qui ont été déposés là depuis peu de temps; ils reposent tous sur le sol naturel

bien en place. Ces débris contiennent beaucoup de fragments de plâtre, tuiles, ardoises, carreaux divers en terre rouge, verres de cloches de jardin, etc.

Les fossés n'ont donc pas été remblayés par le temps, comme cela aurait eu certainement lieu s'ils remontaient à l'époque romaine.

PETITE ENCEINTE.

Cette partie, de forme presque rectangulaire, est entourée des côtés du nord, M N, et de l'ouest, N O, par un fossé et une levée très réguliers ; l'est est formé par l'ouvrage principal de la grande enceinte, C D. Des fouilles faites sur divers points, nos 1, 16 et 17, ont fait voir que les fossés de la petite enceinte ne sont pas plus remplis que ceux de la grande.

Des nivellements faits sur plusieurs parties, nos 16 et 17, ont prouvé que les fossés et les levées sont très réguliers. Les fossés ont, pour les côtés du nord et de l'ouest, 3m50 de largeur, au niveau du sol naturel, sur 1m05 de profondeur et 2 mètres de largeur dans le fond ; ces fossés ont aussi le fond tout à fait horizontal. Le déblai extrait a servi à élever, à l'intérieur, une levée dont la crête est encore à 2m55 au-dessus du fond du fossé.

Les fossés de la petite enceinte n'étant pas plus remblayés que ceux de la grande, on peut affir-

mer que les ouvrages de cette petite enceinte sont également d'une époque relativement récente.

Le grand fossé et la grande levée de la grande enceinte sont-ils de la même époque que ceux de la petite enceinte? Une fouille faite sur le haut des deux levées, à l'angle du nord-est de la petite enceinte, a fait voir que les terres formant ces deux ouvrages sont identiques et qu'elles ont été déposées là à la même époque.

Aucune trace de débris de végétaux n'a été constatée dans cette fouille, faite assez profondément; au contraire, si la grande levée eût été antérieure à la petite enceinte, on aurait certainement découvert des traces de végétaux décomposés qui seraient restés sur la levée primitivement établie.

Il est donc certain que tous les ouvrages de Taverny sont bien d'une seule et même époque.

Recherches faites pour savoir à quel usage ont été destinés tous ces ouvrages. Certains auteurs ont parlé d'un château où le roi Jean II aurait séjourné, étant duc de Normandie[1]. Ce château existait un peu au nord-est de l'église de Taverny, où des voûtes sont encore visibles.

Les ouvrages qui nous occupent, se trouvant

1. *Enghien et ses environs,* par Émile de Girardin, Charles Brainne et Victor Poupin. Paris, Michel Lévy, s. d., p. 87.

au-dessus et à très peu de distance des ruines du château, ne seraient-ils pas de la même époque? Si l'origine des enceintes est de l'époque du château dont il vient d'être question, elles ont pu servir à enfermer du gibier ou d'autres animaux; dans ce cas, les levées de terre seules ne suffisaient pas pour retenir les animaux, il devait y avoir en plus des barrières ou palissades comme obstacle.

Les palissades, qui à cette époque ne pouvaient être qu'en bois, ont complètement disparu. Un seul moyen restait pour rechercher si des barrières ont réellement existé. On sait que celles-ci sont généralement formées avec des pieux ou poteaux assez forts destinés à maintenir l'ensemble de la palissade, qui est garnie entre les pieux de parties plus faibles. Si donc des poteaux ont été posés, on pouvait chercher pour en retrouver la place dans le sol.

Grande enceinte. Des fouilles exécutées sur la grande levée de l'est firent découvrir, tout près et au sud de l'ancienne entrée, F, des espèces de scellements ou de gaines ayant servi à fixer des poteaux ou pieux. Quatre de ces scellements existent à cet endroit, dans la direction de la longueur de la levée; ils sont aux distances suivantes, en allant du nord au sud : $2^{m}35$, $1^{m}35$ et $1^{m}75$:

1° Pierres assez grosses, placées près de l'entrée, disposées spécialement pour recevoir verticalement une pièce de bois de plus de 22 centimètres carrés, grosseur nécessaire pour le poteau près de la porte ou entrée, n° 39;

2° Une autre réunion de pierres laissant entre elles une cavité de 17 centimètres carrés[1], n° 40;

3° Un scellement de 15 centimètres carrés, n° 41;

4° Enfin, un autre groupement de pierres indiquant aussi la place d'un autre pieu de plus de 15 centimètres carrés, n° 42.

Ces quatre scellements sont disposés sur une ligne un peu courbée à cause de l'entrée, F; elles sont placées dans la direction de la plate-forme du haut de la levée, dont elles sont à 3 mètres de distance sur le talus intérieur de l'ouvrage.

D'autres recherches faites sur la même levée, mais dans la partie comprise dans la petite enceinte, ont aussi fait découvrir deux autres places garnies de pierres indiquant aussi des plants de pieux, n^os^ 43 et 44. Ces dernières sont à 1 mètre seulement de la plate-forme de la levée de 2 mètres de largeur.

1. Il est utile de faire remarquer que toutes les parties des scellements, après l'enlèvement ou la décomposition des poteaux ou piquets, ont pu se rétrécir, attendu que les pierres ont pu se rapprocher.

Le rapprochement de la palissade à 1 mètre de la plate-forme, au lieu de 3 mètres pour les quatre premiers pieux, se comprend très bien. En effet, pour faire passer la palissade au-dessus de la levée du nord de la petite enceinte, M N, il a fallu forcément remonter un peu sur le grand talus intérieur de la grande levée ; ceci explique bien le rapprochement à 1 mètre des pieux, nos 43 et 44, au lieu de 3 mètres pour les quatre premiers. Ces découvertes permettent donc bien d'affirmer que l'ouvrage, comprenant le grand fossé et la forte levée, A, B, C, D, a été établi, non dans un but de fortification, mais pour former une enceinte probablement destinée à enclore du gibier, attendu que le sol de l'enceinte, étant très sec et de mauvaise qualité, ne pouvait pas servir de pâturage pour de gros animaux.

Le fait de la palissade, posée sur le revers intérieur de la levée, prouve aussi évidemment que cet ouvrage n'a pas été établi comme fortification, car, pour ce dernier emploi, les palissades étaient toujours placées du côté du talus extérieur pour empêcher l'escalade des assaillants et en même temps pour couvrir les défenseurs de l'enceinte.

Il est certain que la palissade établie sur la grande levée, sur le talus intérieur, était au-dessous d'une plate-forme de 2 mètres de largeur. Cette dernière est encore très visible sur toutes les parties qui n'ont pas été déformées par l'ex-

traction des pierres, enlevées sur beaucoup d'endroits du talus extérieur de la levée.

De cette plate-forme, formant chemin de ronde tout le long de la palissade, il était très facile d'exercer la surveillance et même de tirer avec l'arc sur des animaux enfermés dans l'enceinte.

Il est probable qu'une palissade extérieure devait aussi exister en dehors du fossé, car le petit rejet de terre qui s'y trouve paraît avoir servi pour cet usage.

Petite enceinte. De nombreuses fouilles, faites sur la crête des levées de la petite enceinte, ont fait découvrir un certain nombre de scellements ou gaines de piquets de palissades.

Sur la levée du nord, on en a découvert deux : le premier est à environ 15 mètres de la grande levée, n° 45; le deuxième est à 5 mètres à l'ouest du précédent, n° 46.

Sur la levée de l'ouest, huit scellements ont été découverts, entre l'entrée et l'angle de la levée du sud, n^{os} 47-54. Le premier, n° 47, est au bord et au sud de l'entrée, Q; les autres se suivent aux distances suivantes : 2^{m}30, 7 mètres, 4^{m}30, 2^{m}30, 2^{m}15, 4 mètres et 4 mètres; le dernier se trouve à l'angle des deux levées de l'ouest et du sud, n° 54.

La cavité qui existe entre les pierres du dernier, n° 54, peut recevoir une pièce de bois de 20 cen-

timètres de carré; les autres sont plus petites.

Les palissades des côtés du nord, de l'ouest et du sud de la petite enceinte se trouvaient sur la crête des levées de cette partie.

On peut remarquer que les pieux devant soutenir les palissades étaient nombreux, puisqu'il en existe à 1^m35 de distance pour la grande enceinte et à 2^m15 et 2^m30 pour la petite. Beaucoup de places de pieux ont disparu lors des travaux de culture exécutés pour planter du bois sur les levées des enceintes.

CONCLUSIONS.

Il est permis, d'après les observations indiquées précédemment et les résultats des fouilles, de conclure que :

1° Les enceintes de Taverny, connues dans le pays sous le nom de *Camp de Jules César*, sont des enceintes d'une époque bien postérieure à la conquête romaine. C'est donc à tort que là, comme dans beaucoup d'autres localités, on a désigné comme des ouvrages romains des parties n'ayant aucune analogie avec la fortification de cette époque.

2° Les ouvrages que l'on a pris pour de la fortification sont tout simplement le résultat de travaux qui ont été exécutés pour former deux

enceintes, très probablement destinées à enfermer des animaux pour la chasse, comme le prouvent les places des poteaux ou des pieux des palissades qui ont existé sur les levées des deux enceintes.

APPENDICE.

Une récente visite des abords des enceintes de Taverny, faite après la chute des feuilles des taillis de la forêt, m'a permis de rechercher s'il existe des traces de travaux anciens, afin de savoir s'il y a eu relation entre les enceintes et le château de Taverny, qui était situé au-dessous et près des enceintes.

Sur la partie de l'ouest des enceintes, les bois étant entourés de barrières, il m'a été impossible de faire des recherches bien suivies ; cependant, on peut croire que le chemin creux allant de K à L du plan pouvait être une partie du fossé d'enceinte de ce côté, car il se dirige bien vers les ruines du château.

La partie de l'est, qui est en bois non clos, est très facile à explorer. J'ai constaté, sur ce dernier côté, au-dessus et contigu au mur de la propriété contenant les ruines du château, une sorte de fossé ou chemin creux se dirigeant d'abord dans la direction du sud au nord pour tourner ensuite en montant vers l'ouest, où il va accéder sur le pla-

teau de la forêt. Mais le plus intéressant, c'est que, de l'endroit et au-dessus de la courbure de ce chemin creux, on distingue très bien un beau et large fossé, d'une longueur d'environ 50 mètres, entre l'ancien chemin creux et le chemin de la nouvelle montagne de Taverny à la forêt.

Ce fossé, qui se dirige du sud au nord, a une ouverture variant de 7 à 8 mètres du haut; la profondeur est de 1^m70 à 1^m80 du côté de l'est; celle du côté de l'ouest (côté de l'enceinte) varie d'environ 2^m40 à 2^m70. Le fait de la différence de 0^m70 à 0^m90 de hauteur en plus du côté de l'ouest indique bien que cet ouvrage a été fait dans le but de clore la partie qui se trouve du côté de l'enceinte.

Le même fossé se continue en ligne droite, mais sur peu de longueur, au-dessus du nouveau chemin de la montagne, S du plan; ensuite il tourne à l'ouest dans la direction des enceintes, T, mais il est maintenant moins large et moins profond que celui dont il vient d'être question précédemment; ce fossé a probablement été rempli en partie lors de l'établissement du chemin, G' g' du plan. Le fait du beau fossé de l'est, presque analogue à celui du sud de la grande enceinte, E, permet bien de croire qu'ils sont de même époque et que tous deux ont fait partie d'un parc ou enceinte qui dépendait du château en ruine de Taverny.

Les entrées de la grande enceinte, A et J du plan, paraissent avoir été disposées de manière à y faire la chasse à la haie, dont parle au XIV^e^ siècle Gaston Phébus dans son *Livre de la chasse*[1]. La position des chemins d'accès de ces entrées, venant de la forêt en ligne courbe et en chemin creux, était très favorable pour la chasse à la haie, qui pouvait servir pour faire entrer les animaux de la forêt dans la grande enceinte ou réserve.

Il est assez curieux de constater que sur le territoire de Taverny il existe, contigu à la grande enceinte et au nord, un lieu dit *les Courts-Gens;* sur le territoire de Bessancourt, un chemin, se dirigeant de Bessancourt sur les enceintes de Taverny, est indiqué au cadastre sous le nom de *Chemin des Courgents*.

1. « Quant nostre veneur vouldra prendre le cerf a court deduit et villainement et est droittement deduit d'omme gras ou d'homme [vieil ou d'ung prelat ou d'ung homme] qui ne veult pas traveiller, et est belle chasse pour eulx, mais non pas pour homme qui veult chassier par maistrise et par droitte vennerie... Et doit estre faitte la haye en lieu couvert et bas. Car, s'il estoit en cler pays et hault, les bestes, qui n'ont pas acoustumé de veoir illec endroit le boys que on y avoit abatu, ne se vouldroient mie voulentiers bouter enmy la voye. Pour ce, dy-je, que elle soit faitte en lieu couvert et bas, afin qu'il ne leur semble qu'il y ait riens fait de nouvel, et ne soit pas faicte toute droitte » (Ms. n° 3717 de la bibliothèque Mazarine, fol. 92).

ANCIEN CHATEAU DE TAVERNY.

Après avoir fait les recherches ayant rapport à la grande enceinte, j'ai pu visiter attentivement l'emplacement de l'ancien château situé au-dessous de ladite enceinte, sur un terrain clos de murs qui est à l'est du cimetière de Taverny.

Les ruines sont sur un terrain assez fortement en pente ; elles paraissent encore assez intéressantes à explorer.

On pourrait, très probablement, en déblayant un peu les débris des matériaux de démolition, qui sont encore sur place et qui forment un énorme monticule à l'endroit du château, déterminer les dimensions de la construction principale, qui paraît avoir été importante pour l'époque de sa construction. Il est très probable qu'une grande partie des sous-sols ou voûtes sont encore presque intacts, car du côté de Taverny la construction semble être cachée par les débris de démolition sur une hauteur d'environ 6 à 8 mètres.

Lorsque j'ai visité ces ruines, le 25 janvier dernier, j'ai constaté qu'une voûte (?) située du côté de la construction s'était écroulée récemment, très probablement au dernier dégel. Cette partie, descendue à 3 ou 4 mètres de profondeur, m'a permis de voir parfaitement à l'intérieur de beaux

murs sur les côtés; ils paraissent encore en très bon état.

L'exploration des voûtes de cet ancien château, s'il n'y avait pas de crainte d'effondrement, pourrait peut-être, étant faite avec soin, fournir des renseignements, par la découverte de débris ou d'objets, pouvant permettre de savoir si c'est là l'ancien château qui a été habité par des rois de France[1] ou celui qui a appartenu à la famille de Montmorency[2].

1. Abbé Lebœuf : « *Taverny*. Il y a quelques preuves que nos rois y avaient aussi une maison ou château; on trouve quelques chartes du roi Philippe le Bel, qui sont datées de Taverny, sçavoir du samedi après la Saint-Pierre 1299, et de Philippe le Long, une entre autres datée du 5 juin 1317, concernant les notaires au Châtelet. Il paraît aussi, par une lettre du mois de juillet 1335, que le roi Philippe de Valois s'y trouva alors. C'était dans le temps de la convalescence de son fils Jean, duc de Normandie. Car ce fut en ce lieu que ce prince tomba malade vers le milieu du mois de juin. Les religieux de Saint-Denis y vinrent trois fois pieds nus en portant le saint clou et ce qu'ils ont de la sainte couronne de Notre-Seigneur avec un doigt de saint Denis, lesquelles reliques restèrent à Taverny durant quinze jours. Et, le 7 juillet, lorsque le prince fut hors de danger, le roi vint pareillement du même lieu de Taverny à Saint-Denis pour y rendre grâce à Dieu et aux saints martyrs » (*Histoire de la ville et diocèse de Paris,* édit. Cocheris, 1883, t. II, p. 65).

2. Abbé Lebœuf : « En 1392, Jacques de Montmorency fit accord avec Perrenelle de Villers-le-Sec, sa mère, pour son douaire, et il lui donna entre autres biens l'hôtel de Taverny avec le parc. Jean de Montmorency jouissait en 1461 de cet hôtel et du parc clos de murs, avec huit arpens de vigne, prez, jardinage, etc. » (*Ibid.*).

Des poteries, que j'ai recueillies dans les débris des ruines et tout près du château, se rapportent à des époques qui varient du XIII^e^ au XVI^e^ siècle. Cette dernière époque étant peu représentée, il est probable que le château a été détruit à cette date de l'histoire.

ÉTUDE

SUR LES

CARRELAGES AU MOYEN AGE

Par M. L. Maxe-Werly,
associé correspondant national.

Lu dans la séance du 19 avril 1893.

Dans l'étude des carreaux vernissés employés pour le pavage des châteaux, des églises, des abbayes et des riches demeures édifiées au moyen âge, on a cherché à classer ces débris antiques par époques en répartissant les spécimens les plus rudimentaires aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, puis en attribuant aux siècles suivants ceux dont les dessins sont plus perfectionnés. C'est en prenant pour guide l'indication de leur provenance, les renseignements archéologiques fournis par les dessins dont ils sont ornés, la paléographie de leurs inscriptions, les armoiries qui parfois y sont représentées et surtout la date de la construction de l'édifice où ils ont été recueillis, que l'on a tenté de classer, par ordre de succession, les nombreux spécimens conservés dans les musées et les collections particulières.

Cependant, la connaissance de la date précise de la construction d'un édifice ne saurait être toujours une indication certaine, car les carreaux du pavé peuvent avoir été mis en place à une époque postérieure. De plus, il faut bien remarquer que les griffes, timbres ou estampilles d'un tuilier, demeurés la propriété de ses successeurs, peuvent avoir été utilisés pendant des périodes de temps relativement considérables[1].

Ces observations faites, je vais rechercher si, avant l'invention du mode de pavage en carreaux présentant une forme régulière de 12 à 14 centimètres de côtés, attribué aux Cisterciens, qui en auraient, croit-on, conservé le monopole pendant quelques années, il n'a pas existé antérieurement à l'établissement de cet ordre célèbre par ses constructions monastiques, c'est-à-dire avant les premières années du XII^e^ siècle, un genre de pavement employé en dehors de la mosaïque, mode de décoration très coûteux qui, à cette époque, commençait à être abandonné.

Si je ne puis, avec M. Auguste Digot, classer au XI^e^ siècle les carreaux vernissés rencontrés par cet érudit dans l'église romane de Mousson, bâtie

1. On peut admettre également que ces estampilles, empruntées ou emportées par des ouvriers nomades, ont servi à reproduire au loin des carreaux dont on a lieu de s'étonner de faire la rencontre. Ainsi nous avons vu au Musée de Caen des carreaux aux deux barbeaux semblables à ceux de l'abbaye de Lisle-en-Barrois.

vers 1080 par Sophie de Bar, femme du comte Louis de Montbéliard, — ils me paraissent appartenir à des temps postérieurs, — je suis convaincu qu'avant l'apparition des pavés en terre cuite de forme carrée, aux ornements incrustés, dont la fabrication avait fait de si grands progrès dès le milieu du XIII^e siècle[1], il a existé une industrie intermédiaire, procédant de l'art du mosaïste, mais substituant aux pierres de taille et de couleurs différentes la terre vernissée et de teintes diverses.

Pendant cette période de transformation, qui fut de courte durée, les matériaux employés consistent en pavés aux formes multiples, aux couleurs variées, sans dessins incrustés ni reliefs, destinés à figurer des ornements sur le pavement des édifices ou à former des bordures. Chaque pièce avait une configuration particulière, une teinte uniforme, et si, prise isolément, elle ne présentait aucune valeur apparente, aucun effet décoratif, mise en place, elle contribuait à l'ensemble harmonieux recherché par l'auteur du dessin adopté.

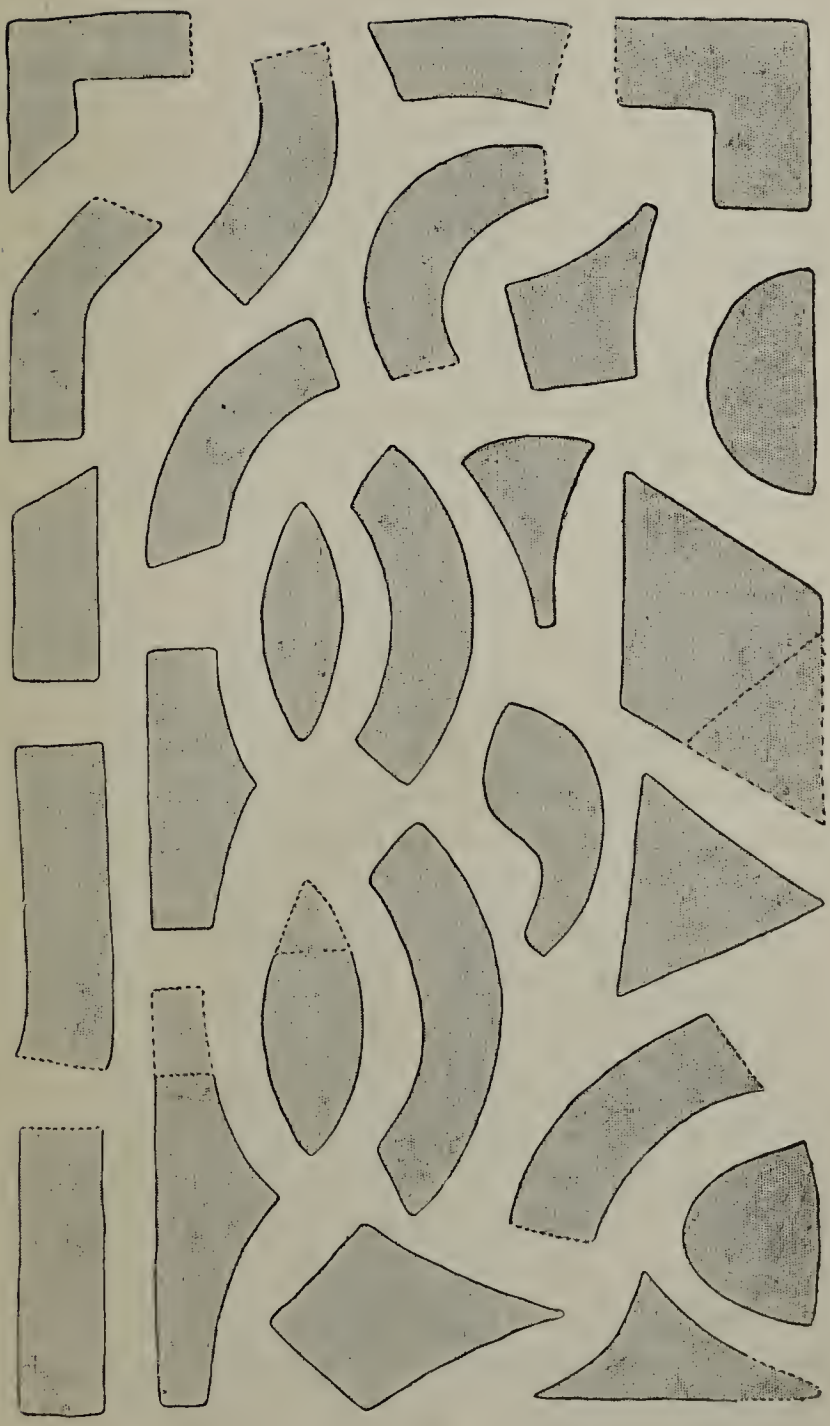
C'est en s'inspirant du mode de décoration en usage tant à l'extérieur qu'à l'intérieur des édifices, dans les tympans, les archivoltes, les mou-

1. M. A. de Barthélemy a fait connaître un curieux carreau du Musée de Verdun sur lequel est inscrite la date : ANNO : DOMINI : M : CC : LXX : PRIMO (*Bulletin monumental,* 1890).

lures et les verrières, qu'il était venu à l'idée d'un tuilier de fabriquer, pour le pavage de ces mêmes édifices, des pièces en terre cuite destinées à reproduire les mêmes motifs d'ornementation. Alors il s'ingénia à créer des carreaux de formes géométriques variées dont l'assemblage permettait d'obtenir des dessins nattés, imbriqués, losangés, à tête de clous, en chevrons, en étoiles, des rosaces, des fleurs crucifères, des bordures à olives, à dents de loups, enfin des entrelacs qui caractérisent tout particulièrement l'ère romane secondaire, c'est-à-dire l'architecture et la décoration dès le XI^e^ siècle.

Appartiennent à cette période de transition, à ce mode de pavage exceptionnel, les spécimens recueillis, en 1869, par M. Antoine de l'Escale, au lieu dit le *Terrain-de-l'Église*, sur l'emplacement de l'ancienne abbaye de Lisle-en-Barrois, fondée, vers 1140, par Ulric de Lisle et Mathilde sa femme[1].

1. Donation, vers 1130-1140, par Ulric de Lisle à Eustache, premier abbé de Montiers-en-Argonne, de la cense des *Anglecourts,* pour y construire une abbaye qui, quelques années plus tard, reprise par les religieux de Cîteaux, fut reconstruite au territoire de *Melche,* dont la presque totalité leur fut cédée par Dudon, chevalier, de Dommartin, Boson, évêque de Châlons, Albert, abbé de Beaulieu, Varin de Leymont, Falco de Belrain, Vautier de Bussy et Philippe, châtelain de Bar.

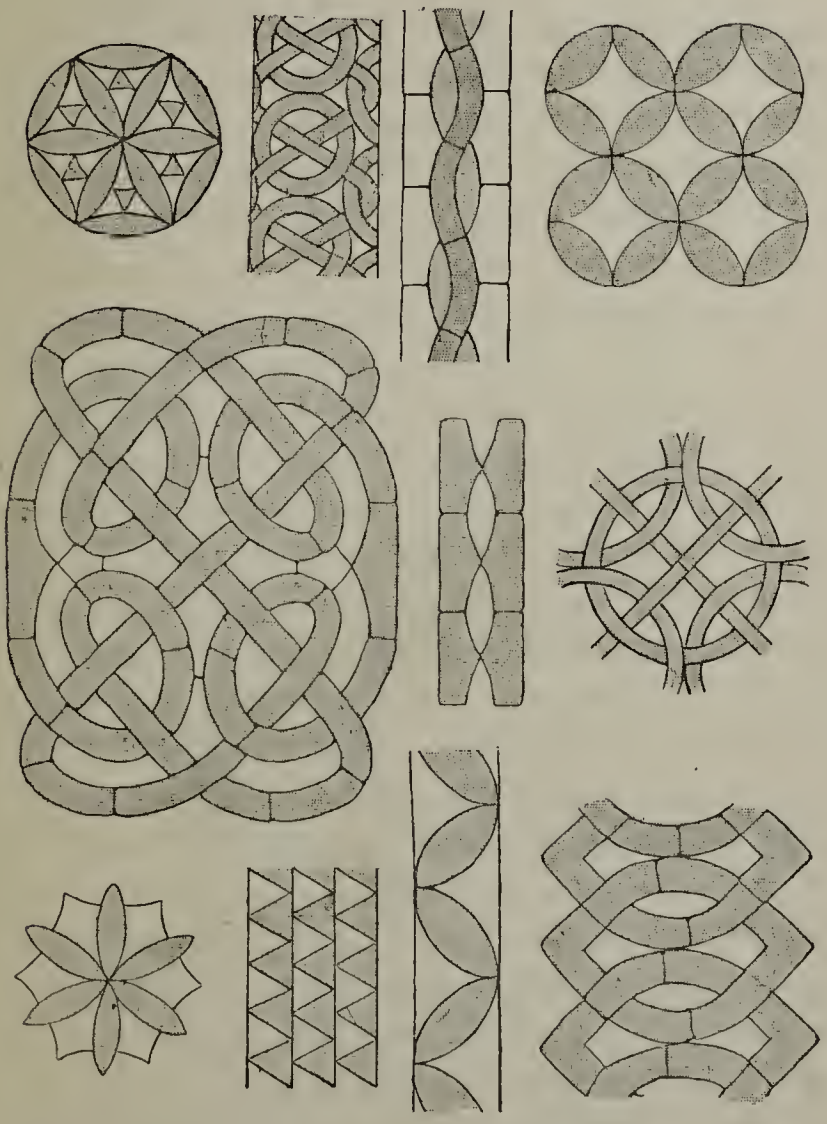


Coudés à angles vifs ou courbés suivant des arcs différents, taillés en olives, en fractions ovoïdes, en triangles, en rectangles de formes variées, ces pièces de terre cuite, dont les dimensions exiguës rendaient la fabrication très compliquée, étaient d'une production relativement coûteuse. Leur fragilité qui devait en restreindre l'usage, jointe à l'inconvénient de la multiplicité des joints, les fit bientôt abandonner et amena dans l'industrie du tuilier l'heureuse transformation qui s'opéra peu après et devint générale dès la seconde moitié du XII^e^ siècle.

A dater de cette époque, les pavés cessent d'être des pièces à formes variées pour devenir le plus généralement des carreaux ayant 12 à 14 centimètres de côté ; chaque pavé présente dès lors, non une teinte uniforme, mais un dessin complet ou celui d'un fragment appartenant à un plus vaste ensemble.

C'est à l'apparition de ces carreaux réguliers, dont la fabrication facile permettait de produire sans grands frais les motifs de décoration les plus heureux, que prend fin l'emploi des pavés aux formes multiples dont j'ai entrepris l'étude. Ceux de ces pavés qui nous viennent de M. Antoine de l'Escale proviennent de la dislocation d'une grande marqueterie dont les éléments, remis à leurs places respectives, constituaient dans le principe soit des ornements géométriques, fort en usage à

l'époque romane, soit des dessins d'entrelacs présumés carolingiens.



Quoique recueillis sur le *Terrain-de-l'Église*, lieu dit *Contigu-aux-Bâtiments* de l'abbaye de Lisle-en-Barrois, les débris intéressants dont je

viens de signaler l'existence au Musée de Bar ne proviennent point du pavé de l'église commencée en 1162 et dédiée seulement en 1202; ils sont de beaucoup antérieurs à sa construction et ne sauraient être confondus avec les carreaux vernissés rencontrés sur son emplacement et dont les Musées de Bar et de Verdun possèdent un certain nombre. Ceux-ci, de forme carrée, aux ornements reproduits en creux, offrent les sujets les plus variés : feuillages, rosaces, animaux fantastiques, oiseaux affrontés, scènes de chasse, sangliers et chiens courants, écussons armoriés aux quatre châtels, aux bars adossés du Barrois, puis un rare spécimen donnant le nom d'un briquetier-tuilier, *Mangin*[1], dont le lieu de domicile n'est pas encore déterminé. Ils appartiennent, on le voit, à des époques très distinctes. Ceux à légendes, par exemple, sont évidemment du XIV^e^ siècle, ceux au châtel peuvent être classés au XIII^e^, et c'est entre ces deux périodes que doivent être répartis tous les spécimens de forme carrée recueillis sur le sol de l'église de l'abbaye. Quant aux pavés découverts par M. A. de l'Escale, ils remontent à des temps antérieurs et proviennent d'un édifice ancien, rasé vers 1162 et remplacé par le cloître attenant aux bâtiments de l'abbaye.

Dans le récit de sa découverte, l'auteur s'exprimait ainsi : « Cette mosaïque se trouvait sous un

1. A. de Barthélemy, *Carreaux historiés et vernissés* (*Bulletin monumental*, 1887).

mur du cloître, » par conséquent sur un sol fort en contrebas du niveau du pavé de l'église dédiée en 1202. Selon le rapport de D. Guitton, religieux cistercien, qui visita l'abbaye de Lisle en 1744, on montait du cloître à l'église par un escalier de onze marches[1]. Si donc le cloître fut élevé sur l'emplacement d'un édifice antérieur au milieu du XII^e siècle, rien ne s'oppose à faire remonter la fabrication de ces débris de mosaïque en terre cuite à la période du XI^e siècle, surtout quand on sait qu'en ce lieu même, avant le transfert de l'abbaye construite primitivement aux Anglecourts (commune de Courcelles-sur-Aire), il avait existé une paroisse du nom de *Melche*, que, du consentement de Vaultier, archidiacre de Toul, et de Drogon, curé de Condé-en-Barrois, l'évêque de Toul, Henri de Lorraine (1127-1168), céda aux religieux de l'ordre de Cîteaux, avec la cure, la dîme et les revenus qui en dépendaient[2].

1. Voir les notes de D. Guitton, religieux de Clairvaux (Bibl. nat., fonds français n° 2374, p. 14), dont nous avons publié un extrait dans un article intitulé : *Emprunts faits aux récits des voyageurs anciens qui ont traversé le Barrois* (*Annuaire de la Meuse*, 1892).

2. « Quod ut solidum et firmum esset, Henricus episcopus Tullensis, Valterus archidiaconus et Drogo de Condeis monachis de Insula concessere locum de Melchia cum alteri, decimis, cæterisque appendicibus » (*Gallia christiana*. Ecclesia Tullensis, Insula Barrensis).

On ne saurait donc accorder aucun crédit au passage suivant de la déclaration du cartulaire de Lisle datée du 19 octobre 1353, fol. 252 : « In primis in verbo veritatis confiteor ecclesiam de Melchia mater esse capellæ Condatensence. »

NOTE ADDITIONNELLE.

Le 19 avril 1893, M. L. Courajod a communiqué à la Société un certain nombre de carreaux en terre cuite vernissée, fond ocre rouge avec dessins ocre jaune, dont les formes, certainement nouvelles pour tous ceux qui étudient la question du pavement au moyen âge, ont attiré l'attention de nos confrères. M. L. Courajod n'était pas éloigné de voir dans ces carreaux des pièces analogues à celles de l'église abbatiale de Saint-Denis, et, en les classant au XII^e^ et au XIII^e^ siècle, il émettait l'opinion qu'ils représentaient un état intermédiaire entre la véritable mosaïque et les pavages dans lesquels les dessins se continuent sur une série de carreaux de mêmes dimensions.

C'est à la fin extrême du XIII^e^ siècle, mais plutôt au XIV^e^, qu'il convient, je crois, de faire remonter la fabrication de ces carreaux rencontrés, non sur l'emplacement de l'ancienne abbaye d'Hérivaux, mais bien à quelque distance de ses ruines.

Établie vers l'année 1130 par Ascelin, seigneur de Marly, puis placée, en 1160, par son fondateur sous la juridiction de Maurice de Sully, évêque de Paris, l'abbaye d'Hérivaux, située à environ deux lieues de Luzarches (Seine-et-Oise), appartenait, on le voit, au XII^e^ siècle ; cependant, dit l'abbé Lebœuf, son église paraissait remonter plutôt au commencement du XIII^e^.

Si on examine avec attention les formes singulières données par le potier décorateur à trois de ces carreaux, les dessins singuliers qui y sont reproduits, il devient bien difficile de les classer au XII^e^ siècle et de reconnaître en eux des produits analogues à ceux que découvrit Viollet-le-Duc dans l'église abbatiale de Saint-Denis, lesquels « sont en grande partie composés de très petits morceaux de terre cuite coupés en triangles, en carrés, en losanges, en portions de cercles, en polygones, etc., et forment, par leurs assemblages, de véritables mosaïques d'un dessin charmant. »

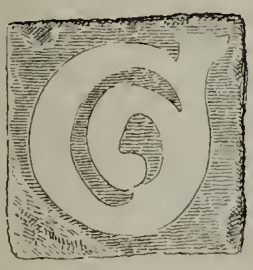
Un seul des spécimens reproduits par Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire* offre quelque ressemblance avec le carreau suivant soumis à la Société par M. Louis Courajod :

Je veux parler d'une étoile faite de huit pentagones s'ajustant sur une pièce octogonale placée comme ornement central (p. 266); mais à la forme seule se borne le rapprochement à faire. Si la configuration de cette étoile est la même, les procédés employés pour la produire ne sont nullement identiques et caractérisent une époque de fabrication bien différente. Dans le pavé établi au temps de l'abbé Suger, le résultat obtenu provient du groupement de neuf pièces de très petites dimensions, véritable travail de mosaïque tel qu'on l'exécutait encore au commencement du XII^e^ siècle, tandis que le carreau de l'abbaye d'Hérivaux, fait d'une seule pièce, appartient certainement à une époque très postérieure.

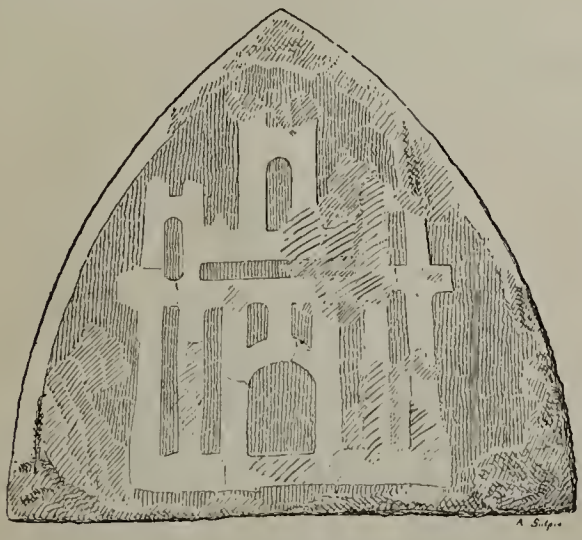
Nulle part, dans les nombreux travaux publiés sur les carreaux vernissés et historiés employés au moyen âge, je ne rencontre les formes que présentent les spécimens provenant de l'abbaye d'Hérivaux; aucun des dessins reproduits par Viollet-le-Duc, Caumont, Didron, Amé, Alfred Ramé, etc., ne me renseigne sur leur mise en place dans la décoration du pavé de l'église de l'abbaye.

En présence du trop petit nombre de spécimens recueillis dans les fouilles dirigées par M. G. Habert (neuf variétés, treize pavés et débris), il devient bien difficile de se faire une idée exacte de la disposition respective de chacun des carreaux en question dans l'ensemble de cette

composition, sans doute de grande dimension, où les écussons de formes les plus diverses se trouvaient accompagnés de légendes faites au moyen de petits carreaux portant une seule lettre, véritables caractères mobiles qu'il est intéressant de rencontrer un siècle avant l'invention de l'imprimerie.

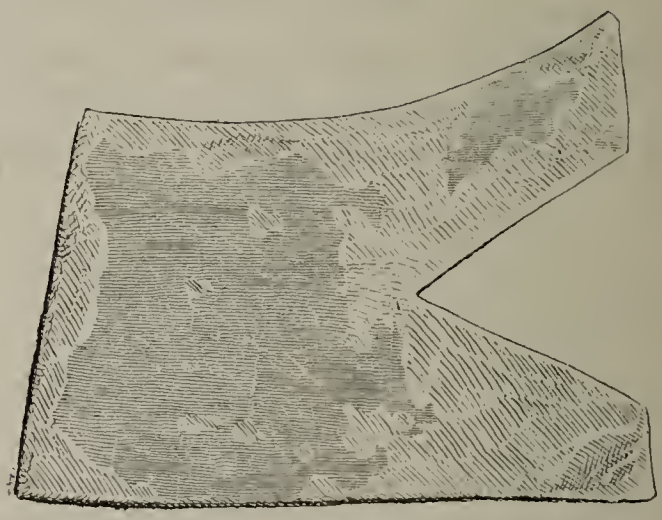


En raison de la disposition singulière qu'occupe le châtel sur le carreau suivant,



il m'est bien difficile de reconnaître ici une pièce héraldique aux armes de Castille; peut-être ce

carreau avait-il pour voisin la pièce ci-dessous, recouverte d'un vernis vert-bouteille,



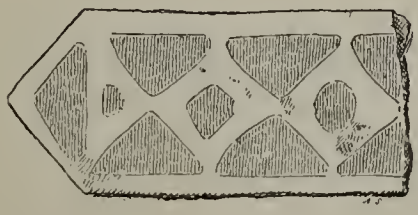
dont la partie courbe offre un arc de cercle permettant de l'ajuster sur l'un des flancs de l'écu.

Quant aux trois poissons disposés dans un trilobe, ayant une tête unique qui sert à tous les trois,

c'est une variété, une réminiscence de la triquêtre inscrite au revers de quelques monnaies antiques. Au moyen âge, on voit assez fréquemment semblable disposition donnée à trois lièvres réunis par les oreilles : sur la façade de la chapelle de Thiélouze (commune d'Uzemain, Vosges); sur le portail de l'église de Xertigny (Vosges), monument de la fin du XV^e^ siècle; sur une maison ancienne de Charmois (Vosges); sur une pierre du Musée d'Épinal (Catalogue, p. 98, n° 162); enfin, toujours dans la région de l'Est, sur la clef de voûte de l'hôtel de Granvelle à Luxeuil.

Je ne sais à quelle famille peuvent appartenir les armoiries reproduites sur le carreau en forme d'étoile à huit pointes; j'ignore également si les deux lis ayant un *quatrefeuilles* en chef et un annelet en pointe constituent de véritables armoiries. Toutefois, les lis qui y sont figurés n'appartiennent pas à la période du XIII^e^ siècle; ils se rapprochent bien plus de la forme donnée à cette fleur héraldique vers la fin du XIV^e^.

Je n'ai rien à dire de la petite pièce ci-dessous,



sinon qu'elle doit avoir été utilisée comme bordure.

Une particularité digne d'être signalée se remarque sur quatre de ces carreaux ; je veux parler de l'encadrement qui en limite les contours comme la sertissure enchâsse la pierre d'un bijou, comme la cloison d'un émail sépare entre elles les couleurs différentes.

Cette bordure formant encadrement n'apparaît point sur les carreaux attribués au XIII^e^ siècle ; elle se remarque dans le pavage de la chapelle de Breteuil (Oise), du prieuré de Saint-Nicolas de Merle (Oise), que M. Amé considérait comme appartenant au XIV^e^ siècle ; dans celui de la cathédrale d'Amiens, remontant, selon M. Alfred Ramé, à la même époque, mais que plusieurs archéologues veulent faire remonter au XV^e^ siècle.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES

DANS CE VOLUME.

Pages

Baye (le baron de), M. R. Le Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistorique de Moscou en 1892 31-54

Berger (Samuel), M. R., et Durrieu (Paul), M. R. Les notes pour l'enlumineur dans les manuscrits du moyen âge 1-30

Bouillet (l'abbé A.), A. C. N. Sainte-Foy de Conques, Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Jacques de Compostelle 117-128

Caix de Saint-Aymour (le vicomte de), A. C. N. Note sur quelques lécythes blancs d'Érétrie. . 55-83

Kharousine (Nicolas). Étude sur les anciennes églises russes aux toits en forme de tentes . . 84-96

Lafaye (Georges), M. R. Criminels livrés aux bêtes 97-116

Máxe-Werly (L.), A. C. N. Étude sur les carrelages au moyen âge 257-274

— et La Noë (G. de), M. R. Antiquités du Mont Héraple 129-162

Omont (H.), M. R. Fragments du manuscrit de la Genèse de R. Cotton, conservés parmi les papiers de Peiresc 163-172

Pélissier (L.-G.), A. C. N. Un inventaire inédit des collections Ludovisi à Rome (XVIIe siècle). 173-222

Thédenat (l'abbé Henry), M. R. Note sur une inscription chrétienne trouvée à Vaudémont (Meurthe-et-Moselle) 223-236
Vauvillé (O.), A. C. N. Note sur les enceintes de Taverny (Seine-et-Oise) 237-256

ERRATUM.

Page 227, ligne 21, *au lieu de :* debet, *lisez :* jubet.

AVIS AU RELIEUR

Pour le placement des planches des Mémoires.

Les dix planches d'antiquités trouvées au Mont Héraple, en regard de la page 144
La montre solaire gallo-romaine, en regard de la page 160
L'Éternel et les Chérubins, en regard de la page . . 168
Promesse de Dieu à Abraham, en regard de la page . 170
Enceinte de Taverny, en regard de la page 237

Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur.

33 125743

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00623 9913